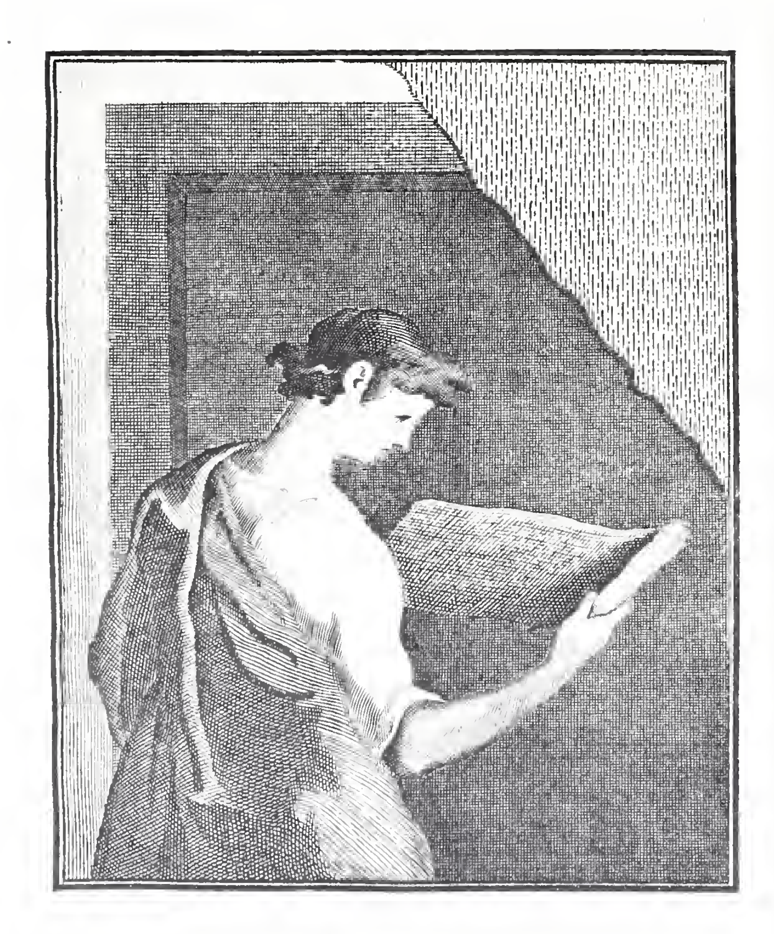






MANTEGNA

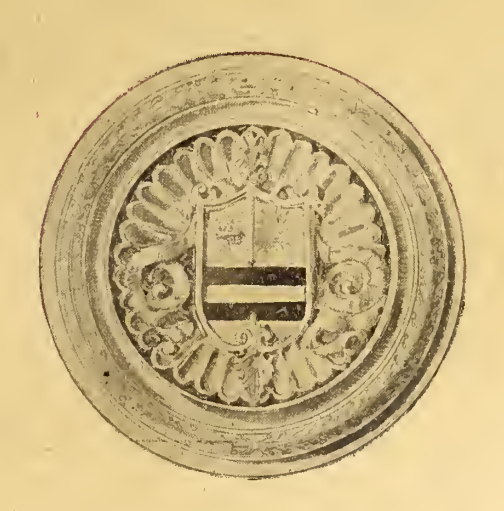
SA VIE — SA MAISON — SON TOMBEAU

SON ŒUVRE DANS LES MUSÉES ET LES COLLECTIONS

PAR

Charles YRIARTE

OUVRAGE ORNÉ DE 33 PLANCHES SUR CUIVRE ET 115 ILLUSTRATIONS



PARIS

J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR

13, RUE DES SAINTS-PÈRES, 13

1901

MANTEGNA



MANTEGNA

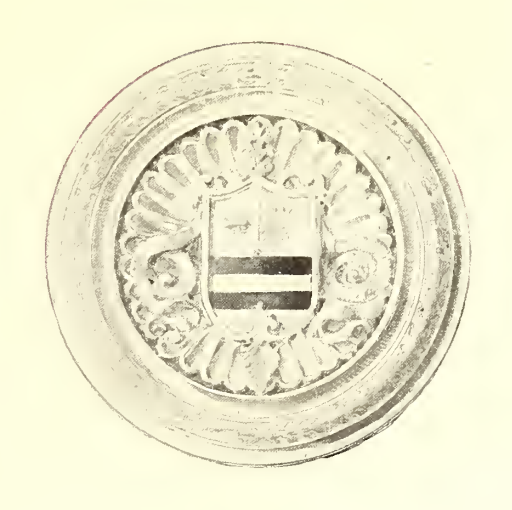
SA VIE — SA MAISON — SON TOMBEAU

SON ŒUVRE DANS LES MUSÉES ET LES COLLECTIONS

PAR

CHARLES YRIARTE

OUVRAGE ORNÉ DE 33 PLANCHES SUR CUIVRE ET 115 ILLUSTRATIONS



PARIS

J. ROTHSCHILD, ÉDITEUR

13, RUE DES SAINTS-PÈRES, 13

1901

AVANT-PROPOS

Une enquête qui a pour but de réunir, sinon toutes, au moins le plus grand nombre possible des œuvres d'un maître comme Mantegna, alors même qu'elle se borne aux fresques, aux panneaux et aux toiles, n'a de chance d'aboutir que si l'on obtient le concours bienveillant des directeurs des musées d'État, des conservateurs des galeries, des collections privées et des cabinets d'amateurs de toute l'Europe. Ce n'est pas assez de retrouver les anciens catalogues, de tenir compte des ventes célèbres, des expositions faites à un moment donné dans toutes les villes : nombre d'œuvres presque inconnues, non identifiées, restent aux mains d'amateurs trop discrets ou indifférents ; d'autres, loin de tout centre, sont comme perdues dans des sanctuaires peu fréquentés, hors de la portée du voyageur. A la difficulté de les atteindre s'ajoute celle, plus grande encore, de les reproduire ; et l'histoire de leur recherche, celle des luttes contre l'indifférence, le récit des hasards heureux, qui ne sont parfois que le résultat de l'obsession qui les fait naître, offriraient certainement un intérêt au lecteur. Ici les intermédiaires bienveillants ne nous ont point manqué ; et c'est pour nous un devoir de remercier tous ceux qui ont contribué à nous faciliter la tâche entreprise.

*C'est à la cordiale intervention de lord Dufferin que nous devons d'avoir pu pénétrer dans les collections des comtés d'*ANGLETERRE*, d'y retrouver des œuvres, seulement entrevues dans les vingt dernières années, à ces Expositions des* Old Masters, *fécondes encore après l'inoubliable exhibition des* Trésors d'Art *de Manchester ; grâce au noble lord nous avons pu reproduire nombre d'œuvres encore inédites.*

Lady Louisa Ashburton, le duc de Buccleugh, lord Pembroke, lord Wemyss, MM. J.-E. Taylor, Charles Butler, Ludwig Mond, à LONDRES, *et, dans les comtés, M. A.-R. Boughton Knight, à Ludlow, M. R.-P. Holmes à Windsor-Castle, chez Sa Majesté, nous ont fourni de précieux éléments d'illustration. Sans parler du Musée National,* National Gallery, *où sir Edward J. Poynter a favorisé toutes nos investigations, nous avons, pour nos informations, trouvé dans MM. F. Armstrong du* South Kensington Museum, *l'Hon. Fred. Cadogan, Mme Julia Ady* (Julia Cartwright), *Miss Jocelyn Foulques, M. B.-H. Benson, M. Fairfax-Murray, M. Clifford, M. J.-C. Robinson, des intermédiaires et des correspondants toujours prêts et toujours indulgents.*

PARIS *nous était ouvert; tout Mantegna s'y concentre au Musée du Louvre, où M. Lafenestre, le conservateur des Peintures et des Dessins, qui faisait une enquête parallèle pour son « Cours d'histoire de la peinture » à l'École du Louvre, s'est mis cordialement à notre disposition. Les collections de Mme André-Jacquemart, celle de M. Martin-Leroy nous ont été ouvertes avec bienveillance.*

A TOURS *et à* AIGUEPERSE, *les seules villes de France qui possèdent des œuvres du maître, M. Félix Laurent nous est venu en aide pour la reproduction, et nous sommes redevables à la* Gazette des Beaux-Arts *de Paris, de celle du beau* Saint Sébastien *de Claire Gonzague et de Gilbert de Montpensier.*

A BERLIN, *M. le Dr W. Bode et M. James Simon ; à* VIENNE *(Autriche), M. le Dr Robert von Schneider ; à* CRACOVIE, *M. le professeur Marian Sokolowiski ; à* MADRID, *le comte Valencia de Don Juan ; à* MILAN, *M. Beltrami et M. Carotti, de l'Académie de Brera ; à* BERGAME, *M. Monelli, conservateur de la galerie ; à* ROME, *S. A. le prince Charles Bonaparte et M. Anderson, au Musée du Vatican ; à* NAPLES, *M. G. de Petra, directeur du Musée Royal ; à* VENISE, *le baron G. Franchetti ; à* MANTOUE, *M. Giambattista Intra ; à* COPENHAGUE, *M. Emile Bloch ont répondu généreusement à notre appel, comme aussi M. le professeur Arndt, à* MUNICH, *et M. Weipacker, au* Kunst Institut *de* FRANCFORT ; *et, lorsque, après de longs tâtonnements, nous lui avons soumis notre nouvel essai de catalogue des peintures de Mantegna dans les musées et collections de l'Europe, l'un des maîtres de la critique spéciale, le Dr W. Bode, conservateur de la Peinture et de la*

Sculpture au Musée de Berlin, a bien voulu corroborer le résultat de notre enquête et nous mettre sur la piste d'une œuvre inédite.

En ce qui concerne les moyens de reproduction des œuvres, MM. Alinari frères, de FLORENCE, *avec le plus grand désintéressement, nous ont permis de puiser dans leur collection qui embrasse l'Italie toute entière, e MM. Braun, Clément et Cie, de* PARIS *et de* DORNACH, *qui bientôt auront réuni les représentations de toutes les œuvres peintes des musées de l'Europe, ont aussi usé de courtoisie à notre égard. Nous nous faisons scrupule d'ajouter à leurs noms ceux des photographes auxquels nous avons emprunté les éléments de reproduction, quelle que soit la proportion dans laquelle ils ont été nos collaborateurs : en* ANGLETERRE, *MM. Dixon et fils, Blades East and Blades, P. and D. Colnaghi ; en* ITALIE, *MM. Naya, Debray, Brogi, Anderson, Vianesi, M. Georges Sommer, M. Montabone, M. Tamarelli ; à* VIENNE *et à* BERLIN, *MM. Lœvy et Dœttl. ; à* TOURS, *M. Peigné, et à* AIGUEPERSE, *M. A. Tillion, très habile amateur de Clermont.*

C. Y.

La première partie de cet ouvrage était composée en épreuves, lorsque M. Yriarte est mort, le 6 Avril 1898. Un ami s'est chargé d'en faire la revision et la correction d'après le manuscrit ; il a retrouvé dans les papiers de M. Yriarte les éléments dont se compose la deuxième partie (Note de l'éditeur).

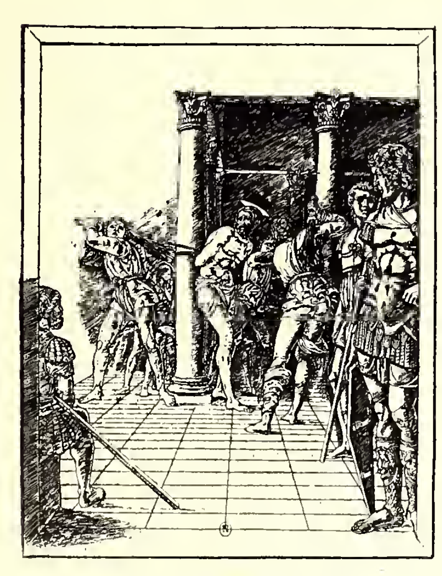


La Mise au Tombeau. (Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale.*)

ANDREA MANTEGNA

CHAPITRE PREMIER

MANTEGNA A PADOUE



La Flagellation. (Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale.*)

Alors même qu'il ne resterait à Mantoue de l'œuvre d'Andrea Mantegna que les Fresques de la *Sala degli Sposi*, dans le *Castello-Vecchio*, son nom serait inséparable de celui de la principauté : dans le domaine des arts, c'est lui qui conduit le chœur, il enseigne et il discipline ; et la Mantoue du xve siècle, dans ses sanctuaires, dans ses places et dans ses palais, garde son empreinte. Personnification du goût suprême, de la puis-

sance dans la conception, de la science accomplie du dessin et de la perspective, Andrea est encore un archéologue et un architecte ingénieux, et les grands ensembles architectoniques, qu'il donne parfois pour cadre à ses compositions et qui font corps avec elles, pourraient être réalisés en marbre par un de ces maîtres praticiens, auxquels Leo Battista Alberti confiait l'exécution de ses dessins. Si l'on embrasse l'œuvre dans son entier, en suivant le développement de sa personnalité, depuis les fresques des *Eremitani* de Padoue, puissant effort de sa jeunesse, jusqu'aux *Camerini* d'Isabelle d'Este, dans la *Reggia* de Mantoue, aux dernières années de sa carrière, on comprendra que ce peintre sévère a plus de souplesse et de variété qu'on ne l'a dit jusqu'ici.

Par un phénomène sans exemple peut-être dans la vie d'un artiste, la plus suave de ses œuvres, l'une des dernières, le *Parnasse* du Musée du Louvre, sujet inspiré par la jeune marquise de Mantoue et exécuté pour elle par son peintre de cour à l'âge de soixante-sept ans, nous montre l'artiste encore en progrès sur lui-même, donnant une expression nouvelle de son génie, celle de la grâce, du charme et de la joie dans la chasteté, dans cette danse des Muses qui, au son de la lyre d'Apollon, frappent la terre d'un pied léger. Si parfois le maître est triste, dur, et assombri dans sa gamme, s'il sculpte plutôt qu'il ne peint, s'il se prend corps à corps avec la réalité et l'évoque à nos yeux sous son jour le plus cruel, si la morbidesse des chairs enfin lui fut longtemps inconnue, il dit tout par la justesse du mouvement, par la précision et la force du dessin, atteint au relief de la vie même, et pousse parfois de grands cris de douleur qui prouvent une âme profonde et un don de pitié surhumain. C'est par là que Mantegna a renouvelé des sujets qui semblaient épuisés déjà par ses devanciers, les Primitifs, et qu'il a mérité d'être compté parmi les grands tragiques du pinceau.

Il faut insister sur la connaissance extraordinaire que ce peintre eut de l'antiquité, à une époque où l'on venait à peine de la découvrir.

Il y a même là un problème ; on sait bien d'où vient l'artiste : le vieux Squarcione, qui fut son maître, lui révéla la Grèce ; les Vivarini étaient ses voisins ; Jacopo Bellini était son beau-père ; Brunelleschi et Leo Battista Alberti lui ont été un exemple ; Donatello enfin, au *Santo* de Padoue, l'avait frappé à ce point qu'on retrouve les gestes du maître dans son œuvre ; et pourtant, laissé à lui-même, Andrea est déjà hanté par l'antiquité : il l'étudie avec passion, recherche les marbres qu'on vient de découvrir ; son goût pour elle et ses tendances seront plus tard si bien reconnus de tous, que Felice Feliciano, émule de Biondo da Forli, lui dédiera son *Corpus* des inscriptions grecques. Tel ou tel fond d'architecture des fresques de Padoue, les intérieurs de temples, les autels, les sanctuaires d'Andrea, les trônes sur lesquels il assied ses vierges et autour desquels voltigent ses chérubins, sont des créations architecturales qui ne reproduisent point textuellement les monuments antiques connus de son temps, mais qui constituent des restitutions personnelles marquées de son propre sceau. On l'a vu un jour, pour donner plus de réalité à son œuvre et la mettre en harmonie avec le temps et le lieu, écrire dans un médaillon, au parvis d'un temple, le nom de Vitruve, contrefaisant ainsi l'antiquité et ajoutant une illustration au livre de l'*Architecture*. En face des villes imaginaires qui s'élèvent à l'horizon, dans les fresques du *Castello-Vecchio*, dans les scènes de la vie des saints Christophe et Jacques, et dans les épisodes des stations du Calvaire, on se demande à quelle source Mantegna a puisé, à quels textes inconnus il a eu recours, quels documents inédits il a consultés, s'il découvrait des cités mystérieuses dont il garda le secret, ou s'il les inventait de toute pièce et les représentait d'après sa vision intérieure.

A Mantoue, sous les auspices du second marquis Louis II Gonzague, son protecteur, et sous ses deux successeurs, qui ont su le retenir pendant un demi-siècle et lui faire oublier son berceau, ce peintre extraordinaire tient une telle place, sa figure prend une telle

proportion, qu'au moment de présenter aux lecteurs un tableau d'ensemble sous le titre MANTOUE — ART ET HISTOIRE, nous prenons le parti d'en détacher la partie relative au maître des *Triomphes de César*, d'isoler et l'artiste et la figure, pour qu'on puisse mieux le suivre dans sa carrière et le mieux connaître. Cinquante années du labeur de Mantegna, c'était presque toute son existence; ce n'était pas son œuvre en son entier, tant sa jeunesse fut glorieuse et féconde. Séduit bientôt par cet art austère, trouvant partout la trace du maître et constatant partout son influence, nous essayons donc de mettre sous les yeux du lecteur toutes les compositions peintes, les peintures à fresques, les compositions héroïques, les panneaux et toiles dispersés aux quatre coins de l'Europe, dans les musées d'État, aux murs des cités, dans les collections privées, et jusque dans les cabinets d'art où on les peut atteindre. Une telle enquête n'est jamais close, car les tableaux ont leur destin : demain surgiront peut-être des œuvres inconnues, cachées dans quelque comté lointain où elles ont échappé à nos regards; mais au moins aura-t-on désormais sous les yeux des éléments suffisants pour déterminer les caractères des compositions qu'on peut à coup sûr attribuer au maître. La question d'exécution et d'authenticité restera toujours soumise à la discussion; mais, pour l'âme, les manières diverses, l'esprit et les points de comparaison, on aura déjà le guide le plus sûr : Mantegna lui-même, avec ses habitudes, ses expressions et ses transformations, ses modes de penser et de dire. Les sujets qu'Andrea Mantegna a affectionnés, le cercle d'idées dans lequel il se mouvait nous seront désormais connus; et, si nous révélons une pensée inédite, fût-elle due au pinceau d'un élève et n'eût-elle été qu'un écho affaibli du génie du maître, nous aurons de nouveaux éléments de critique sous les yeux, et il nous sera plus facile de conclure.

Nous ne prétendons point étudier le graveur à l'eau-forte, si puissant, si suggestif, et qui tient une si grande place dans l'école; cepen-



dant, pour faire un ouvrage d'art dont toutes les *illustrations* soient en harmonie entre elles, nous avons choisi les plus belles des compositions du burin du maître, en les réduisant à des dimensions en proportion avec le format de notre étude, mesure imposée par des conditions pratiques. Ce n'est point le graveur même qui est supérieur en Mantegna, c'est le penseur, l'inventeur et le philosophe. Les dessins du maître nous échappent aussi, et ils sont nombreux; les grands musées de l'Europe montrent des spécimens qui ont la valeur de quelques-unes de ses œuvres picturales ; mais leur dispersion à travers l'Europe est telle que nous ne tenterons pas d'en dresser le catalogue.

Jusqu'ici on s'est étendu sur le séjour de Mantegna à Padoue; la partie relative au séjour à Mantoue est moins connue, et pour cause : Vasari, Pietro Bandolese, Ridolfi dans sa *Vie des peintres vénitiens*, Moschini dans les Dissertations « *Delle vicende della Pittura in Padova* », ont surtout connu la jeunesse du maître. Ce n'est qu'en 1774 que Bettinelli, secrétaire de l'Académie de Mantoue, dans ses *Discours académiques*, a donné pour la première fois des documents recueillis sur place. Pasquale Coddé, autre secrétaire de la même Académie, est venu à son tour en 1837, et a dégagé la figure de l'ensemble de sa galerie des *Peintres sculpteurs, architectes et graveurs de Mantoue ;* Carlo d'Arco l'a suivi avec son ouvrage, classique désormais, « *Degli Arti et degli Artefici di Mantova* », qui représente la contribution la plus importante à l'histoire de l'art à Mantoue, grâce au nombre considérable de documents de première main qu'il contient. Un peu plus tard, le marquis Selvatico, de Padoue, en annotant Vasari, a amplifié le séjour à Padoue et commenté les fresques de Mantoue ; enfin est venu Armand Baschet, qui allait jeter la pleine lumière sur les débuts d'Andrea chez les Gonzague, à la suite de la découverte de la correspondance entre Louis II et Mantegna dans l'*Archivio Gonzaga* de Mantoue, au moment où, encore aux mains des Autrichiens, le dépôt n'était point classé.

Après Armand Baschet, dont les travaux sur ce sujet sont restés

à l'état de fascicules dans la *Gazette des Beaux-Arts*, le chanoine Braghirolli donna ses *Lettres inédites sur les Artistes de Mantoue*, et les Archives, rendues enfin à leurs légitimes possesseurs et libéralement ouvertes, se classèrent et purent fournir à nombre d'écrivains italiens et allemands l'occasion d'études plus ou moins développées sur Mantegna : telles celles du Dr Woltmann, du Dr Karl Brun, de Mme Julia Cartwright : « *Mantegna and Francia* », deux études serrées sur ces deux maîtres. L'avant-dernier écrivain qui s'est occupé de Mantegna est M. Paul Mantz, de Paris, un critique d'avant-garde qui, de 1848 à 1894, fut toujours sur la brèche, aussi attentif aux choses de l'art contemporain qu'aux études rétrospectives sur l'art italien, l'art espagnol et les Flamands. C'est de janvier à novembre 1886 que M. Mantz a publié ses six fascicules sur Andrea, dans cette même *Gazette des Beaux-Arts*, qui avait eu la bonne fortune de publier les fameuses lettres de Louis II et de Mantegna, sorties les premières de l'*Archivio Gonzaga* sous les Autrichiens. M. Mantz n'a pu pénétrer davantage le côté intime de la vie du peintre, faute d'informations qui l'eussent forcé de séjourner longtemps à Mantoue, mais il a heureusement mis en œuvre celles fournies par ses prédécesseurs.

Depuis cette époque, M. Henry Thode a donné, dans la série des Monographies : « *Künstler Monographien* », l'étude la plus complète jusqu'ici au point de vue de la reproduction des œuvres peintes, à laquelle ne manquent que celles qui restent cachées dans les comtés de l'Angleterre (1). L'étude critique sur les fresques de Padoue y est traitée de main de maître : l'écrivain a bien pénétré le génie d'Andrea et montré avec une grande sagacité sa rapide progression ; il a surtout compris et fait comprendre comment Mantegna, après avoir subi fatalement l'influence du Squarcione et de Donatello, fasciné par l'antiquité, a su, de la tendance même dont il était l'esclave, dégager sa

1. — *Andrea Mantegna*, Bielefeld und Leipzig, 1897, chez Velhagen et Klasing.

propre originalité, et, au service de l'idée chrétienne, créer un art nouveau, l'art mantegnesque, fait de noblesse et de force, de science accomplie au service d'un goût impeccable, et d'un don du grandiose presque unique dans l'histoire de l'art.

LES PREMIÈRES ANNÉES DE MANTEGNA

Origines de Mantegna. — Son entrée chez le Squarcione. — Précocité d'Andrea, ses dissentiments avec son maître. — Procès devant le Tribunal des *Quarante*. — Part d'influence du Squarcione. — Premières œuvres disparues. — La *Sainte Euphémie* de Naples. — Le retable de *Sainte-Justine*. — Les *Eremitani*. — Premières tentatives de Louis II Gonzague pour appeler à lui Mantegna. — Le triptyque de *San-Zenô*. — Dernières œuvres exécutées à Padoue.



Lettre ornée indûment attribuée à Mantegna. (*Manuscrit de l'ancienne collection* de lord Dudley.)

Nous retournerons en arrière pour dire les premières années de Mantegna, le reprendre à ses origines et présenter ses premières œuvres, depuis les *Eremitani* et *San-Zeno* jusqu'au *Castello-Vecchio*, aux *Camerini* d'Isabelle d'Este, et au *Triomphe de Scipion*; nous conduirons ainsi le maître jusqu'à sa tombe à *San-Andrea* de Mantoue.

On a longtemps hésité à déterminer nettement le lieu de naissance de celui qui, signant presque toujours ses œuvres : *Andrea Mantegna Patavinus*, se réclamait ainsi du territoire de Padoue comme ayant été son berceau. Son père s'appelait Blaise ; l'action qu'il a pu exercer sur son fils, au point de vue de sa direction, ne se fit sentir ni dans sa première jeunesse, ni à l'époque de son adolescence, et il a dû mourir avant qu'Andrea ait atteint l'âge de dix ans. Un document notarié désigne ce Blaise comme *honorable* et *Messer*, ce qui détruit l'assertion de Vasari, qui donne à Andrea la plus humble origine (*umilissima*

stirpe). Il est en effet prouvé qu'Andrea avait dix ans à peine, lorsqu'un maître peintre de Mantoue, Francesco Squarcione, put, avec ou sans autorisation, substituer son autorité sur l'enfant à celle de Blaise. Frappé de la précocité du jeune Andrea, le Squarcione le fait inscrire en 1441 comme son fils adoptif au Livre « *Della Fraglia dei Pittori e Coffanari* » de Padoue, c'est-à-dire à la confrérie des peintres, et de ceux d'entre eux qui ont la spécialité de la décoration des *Cassoni* ou coffres de mariage (*Coffano*). L'inscription du jeune apprenti, faite sous cette forme : « *Andrea fiulo* (*figliolo*) *de Mr Francesco Squarzon depentore* », prouve que, si Blaise n'était pas mort, il avait au moins délégué ses droits paternels à l'artiste dans l'atelier duquel son fils devait apprendre son métier. De cette adoption les preuves surabondent : à trois reprises, dans divers actes notariés, à côté du nom de Mantegna, le jeune artiste joint à son nom celui de Squarcione : « *Andrea Mantegna dicto Squarsono.* »

Élève précoce, Andrea, comme maître, sera d'une précocité plus grande encore : le Corrège seul renouvellera ce prodige. A dix-sept ans, l'élève de Squarcione peint une toile pour le maître-autel de Sainte-Sophie de Padoue, et la signe fièrement : ANDREAS MANTINEA PATAVINUS ANN. SEPTEM ET DECEM NATVS. SVA MANU PINXIT MCCCCXLVIII. Le jeune artiste, dès 1448, volait donc de ses propres ailes ; on a la preuve de cet esprit d'indépendance par un curieux document extrait des archives de Venise. En 1455, le 2 janvier, Andrea se présente à Venise devant la Cour des *Quarante* (qui équivaut à une Cour de cassation), et demande l'annulation d'un contrat qu'il a signé huit années auparavant (c'est-à-dire à l'âge de quinze à seize ans), avec le Squarcione.

L'acte de cassation ne définit pas la nature du traité, mais il est facile d'en déduire la portée, en pesant les termes du jugement rendu. Le fait seul que le débat ait été porté devant les *Quarante* indique qu'il y a eu un jugement de première instance, et peut-être même appel : Andrea, ou ceux qui le conseillaient, épuisait donc les juridictions.



S^T JACQUES DEVANT HERODE

Padoue, Église des Eremitani

Peinture à fresque

Les deux délégués des *Quarante*, juges arbitres auxquels s'en réfère la Cour, Ulisse et Victor Negri, proposent l'annulation du contrat ; et, sur trente membres présents, vingt-neuf votent en faveur de l'impétrant. Le jugement est basé sur ce fait qu'en cette même année 1447 Andrea était mineur, encore *sous la puissance paternelle* ; de plus, il a été trompé (*deceptus*) par son maître.

Tout ceci est curieux et bien fait pour nous toucher, mais une circonstance nous émeut davantage : si l'on se reporte à l'acte de cassation, on voit que, devant la cour, Andrea s'est déclaré *né à Vicence : Per Magistrum Franciscum Scorzoni pictorem de Padua et Andream Blasiy Mantegna de Vicentia pictorem* (1).

1. — Voici le document, qui est extrait des Archives des *Frari* de Venise (1455 — 2 januarii) : « *Pro Andrea pictore pars posita in Consilio de XL propter placitorum advocatorum communis quod istud compromissum rogatum de MCCCCXLVII die XXVI Januarii per Magistrum Franciscum Scorzoni pictorem de Padua et Andream Blasiy Mantegna de Vicentia pictorem per quod se compromiserunt in circumspectos viros Ulisem de Aleotis notarium curie majoris et Victorem Nigro, cum senteniia ipso die facta per ipsos arbitros inter ipsas partes... tanquam compromissum et sententia facta contra id quod fieri poterat et debebat quia ipse Andreas erat tunc sub potestate patris et in minori etate, et etiam unus ex judicibus dixit fuisse deceptum ; incidantur, cassentur, revocentur, et annulentur cum omnibus suis seculis exemplis et dependentiis, adeo quod de cetero nullius existant efficacie vel vigoris ac si nunquam factum et facta forent, partibus revertentibus ad pristinum statum, cum etiam ipse partes fuerint contente quod inciderentur ; datis atque receptis in ipso consilio Ballotis XXX fuerunt :*

« *Non sincere* 1 — *de non* 0 — *et de parte* 29 — *et sic captum fuit et supra cavetur* »
Extrait des Archives d'État de Venise — *Avog. di Comune* — Raspe X, Fas. 2, c. 57 p[t].

M. Cechetti, alors préfet de ce dépôt d'État, avait indiqué ce document à son regretté successeur F. Stefani, qui l'a publié en 1883 dans l'*Archivio Veneto* (t. XXIX p. 191). Sir Henri Layard l'a connu et commenté dans le *Kugler*, vol. I, p. 283 (note). D'autres historiens de l'Art y ont fait allusion. M. le D[r] W. Bode, dans la notice du catalogue des peintures du Musée de Berlin (édition de 1891), tient l'assertion pour vraie : « ANDREA MANTEGNA *geb. in Vicenzo,* 1431, *gest. zu Mantua, den* 13 *september* 1506. *Schuler und Adoptivson des Francesco Squarcione zu Padua.* »

Le tribunal des *Quarante* emprunte son nom au nombre des juges qui le composent ; c'est le suprême tribunal de la République : les *Quarante au criminel*, — les *Quarante au civil ancien*, — les *Quarante au civil nouveau.*

Ceci donne à réfléchir : on a bien fait observer que *de Vicentia* pouvait s'appliquer à Blaise, le père ; mais *pictorem* fait suite évidente à *Andream*. Cependant la patrie du génie du maître est bien Padoue ; après quarante-sept ans de séjour à Mantoue, Mantegna signera parfois encore *palavinus*; et, de son vivant, aux murs de la *Raggione* de Padoue, les magistrats de la ville d'Antenor associent son nom à celui de Tite-Live, son compatriote, le revendiquant comme leur enfant. Mais la question est close si l'on considère que le mot *palavinus* s'appliquait aussi bien à la province, sujette au pouvoir de Venise, qu'à la ville de Vicence, dont celle-ci dépendait alors.

Tout ce qu'on sait de Squarcione confirme l'idée qui naît à la lecture du document émané des *Quarante*; si, tout jeune qu'il fût alors, Mantegna désira se soustraire à la tutelle de son maître, c'est que celui-ci avait l'habitude d'exploiter ses élèves, en leur faisant exécuter ses commandes ; et, si l'on hésitait à attribuer l'initiative d'un procès à un personnage aussi jeune que l'était Andrea, on verra plus tard combien de fois dans sa vie celui-ci eut recours à la justice et donna des preuves d'un caractère ombrageux. Andrea dut beaucoup cependant à Squarcione, qui fut à un moment le maître incontesté d'un grand atelier de Padoue ; il tient de lui son caractère réaliste par l'imitation minutieuse de la nature, sa recherche à outrance de l'anatomie, comme aussi son emploi des éléments antiques dans les accessoires et les fonds. Squarcione ne lui eût-il donné ce dernier exemple que par la vue quotidienne et le fréquent usage des bas-reliefs, des moulages, des fragments antiques rapportés de ses voyages ; Andrea les eût-il empruntés lui-même aux lapidaires d'Aquileia, d'Altino, ou aux fouilles qu'on exécutait déjà dans les cités jadis ruinées par les barbares, et où certains monuments grandioses de l'époque romaine se dressaient encore intacts sous les yeux des maîtres et des élèves, l'origine est là, et elle n'est point contestable. La leçon tombait sur un terrain bien préparé, sur un jeune artiste qui, à un penchant

décidé pour l'architecture, joignait l'âme d'un Grec, l'esprit et la force d'un Romain, qui allait deviner l'antiquité, la posséder, en avoir l'intuition positive, et arriver par là à des restitutions d'un tel caractère qu'on pourrait supposer qu'il avait les modèles sous les yeux.

Libre désormais de son engagement léonin avec Squarcione, l'élève reste cependant en relations constantes avec le maître : on en aura bientôt la preuve, et, jusqu'à l'âge de vingt-huit ans, on retrouvera Andrea à Padoue. Ce n'est qu'à partir de 1460 qu'il émigrera pour se fixer à Mantoue, où il résidera jusqu'à sa mort.

CETTE première période de la vie de l'artiste est connue, surtout par ses œuvres, dont les plus importantes, les peintures murales, nous sont conservées ; on est moins bien renseigné sur son existence privée, et on ne fixe même pas la date précise de son mariage. La première œuvre d'Andrea, exécutée à l'âge de dix-sept ans, est ce panneau destiné au grand autel de Sainte-Sophie de Padoue, une *Vierge dans la gloire*, sous laquelle le jeune artiste a écrit tout au long son nom, sa patrie et son âge : *Andreas Mantinea patavinus ann. septem et decem natus sua manu pinxit* 1448. Nous ne connaissons cet ouvrage que par la tradition ; probablement laissé dans l'abandon, il a disparu tout entier, et nous ne pouvons nous appuyer que sur la description manuscrite citée par l'abbé Morelli, et sur les rimes du poète Giovanni Battista Maganza, qui l'a vu au XVIIe siècle et l'a même célébré. On a aussi notion d'une composition de deux figures : *Saint Bernardin et Saint Antoine en adoration devant le monogramme du Christ*, peintes sur le portail de *San-Antonio*, qui portait naguère encore la date de 1452 ; mais, comme la plupart des peintures murales extérieures peintes à fresque par Mantegna, celle-ci n'est plus qu'une ombre. Cependant la date, encore lisible au temps de Selvatico, confirme la tradition, et le seul fait de voir Mantegna occupé à peindre vers 1453, à *San-Antonio* de Padoue, au *Santo* de la ville, prend une



Photogr. de Sommer.

Sainte Euphémie (*État actuel avant toute restauration*).
Musée Royal de Naples.

grande importance : Donatello, en effet, a déjà exécuté là ses grandes œuvres; il y revient même encore et ne sera libéré qu'en 1456; et cela nous explique, dans la superbe gravure de Mantegna, la *Mise au tombeau* (*p.* 1), une réminiscence évidente du grand geste de désespoir de la Vierge, qui rappelle si complètement celui du célèbre bas-relief du grand Florentin.

Il faudrait attribuer à l'année suivante, 1454, la *Sainte Euphémie* du Musée de Naples, une figure suave et touchante, qui par son ampleur rappelle un peu la *Santa Barbara* de Palma Vecchio à *Santa-Maria-Formosa* de Venise. Nous sommes là en face d'une œuvre défigurée par l'abandon, laissée aux influences contraires de l'humidité d'une église



S[t] JACQUES MARCHANT AU SUPPLICE

Padoue _ Église des Eremitani

Peinture à fresque

et de la chaleur des cierges et des lampadaires ; on peut cependant juger du caractère de cette figure en ruines, et elle prend une certaine importance dans l'œuvre, parce qu'elle nous montre le jeune Mantegna prompt déjà à se dégager. La statue antique s'est animée, le pli de la robe est personnel, l'étoffe est souple comme le pinceau, et un être vivant sort du marbre. Cette figure, dans laquelle Mantegna incarne Sainte Euphémie, l'a hanté ; nous la retrouvons à peu près la même dans le retable de *Saint Luc* (*p.* 5), qu'il exécute entre 1453 et 1454, pour l'église de Sainte-Justine des bénédictins du Mont-Cassin, à Padoue, probablement avant d'exécuter le tableau de Naples. Œuvre presque gothique encore dans sa conception générale, par la figure du Christ au centre et par quelques-uns des douze compartiments, la *Sainte Justine* et la *Sainte Scholastique* du retable annoncent la révélation qui se fait en Mantegna, car les deux saintes sont des sœurs légitimes de sa Sainte Euphémie. Chose singulière pour ceux qui s'efforcent de dégager de l'ensemble d'une œuvre celles qui marquent les étapes chronologiques, les diverses manières d'un maître, le mouvement de sa pensée ou le but changeant de sa vision : nous allons voir que, plusieurs années après, au moment d'exécuter l'une des œuvres les plus considérables de sa carrière d'artiste, les fresques des *Eremitani*, l'antiquité ressaisit Andrea ; l'âge des martyrs, le temps, l'atmosphère du paganisme l'impressionnent ; et, alors que dans les scènes de la *Vie de Saint Christophe* il rompt tout à fait avec le passé et se montre absolument *quattrocentiste*, Mantegna, dans les scènes de la *Vie de Saint Jacques*, se replonge dans l'antiquité et retourne à la restitution *archéologique*, à ce point que son maître Squarcione dénigrera son œuvre et l'accusera de sécheresse et de servilisme. Cette dualité de la manière s'accuse d'une façon très nette dans les reproductions que nous mettrons sous les yeux du lecteur.

LES *EREMITANI*

C'est entre 1454 et 1459 que Mantegna devait révéler sa puissance comme peintre d'histoire; Squarcione, qui ne devait mourir qu'en 1474, à l'âge de quatre-vingts ans, avait reçu, dès l'année 1448, des frères ermites de *San-Agostino* de Padoue, la commission de décorer dans leur église la chapelle de Saint Christophe et celle de Saint Jacques. C'était l'exécution d'un testament fait par un personnage de la famille Ovetari, propriétaire de la dite chapelle, qui, dès 1443, avait laissé à son héritier une somme de 700 ducats d'or à dépenser dans la décoration. Ce dernier s'était entendu avec les frères ermites, et le maître Squarcione, fidèle à son système d'appeler à lui ses élèves, avait eu recours au jeune Mantegna, en lui adjoignant Nicolo Pizzolo et quelques autres de ses disciples.

San-Agostino, pour Padoue, représente ce que sont le *Carmine* et *Santa-Maria-Novella* pour Florence : tout un ensemble où on peut étudier, après le Giotto, nombre d'artistes célèbres du Nord de l'Italie, tels Marco Zoppo, Bono de Ferrare, Ansuino de Forli, Dario de Trevise et Nicolo Pizzolo. Marco Zoppo, entre tous ceux-ci, est à tirer hors de pair; Ansuino de Forli et Bono de Ferrare sont plus terre à terre, et Nicolo Pizzolo, qui a peint les *putti* qui soulèvent des guirlandes aux plafonds des voûtes dont Mantegna a décoré les murs, fait plutôt par sa lourdeur un contraste sensible avec la pureté de goût du maître.

La manière déjà accentuée d'Andrea ne permet pas de douter que, dans ce grand ensemble de décoration des parois inférieures, parois supérieures, voûtes et murs de refend, Mantegna ait exécuté les huit compositions les plus importantes, celles qu'on voit à hauteur d'homme, aux murs des chapelles de Saint Jacques et de Saint Christophe, et dans deux des arcs supérieurs. Nicolo Pizzolo, lui, a laissé sa trace dans les voûtes, d'où ses figures débordent sur la partie supérieure des compositions de Mantegna, et il eût pris au travail une part plus

importante, si un trépas prématuré ne l'en eût empêché. C'était un homme violent, toujours prêt à soulever des conflits et à se compro-



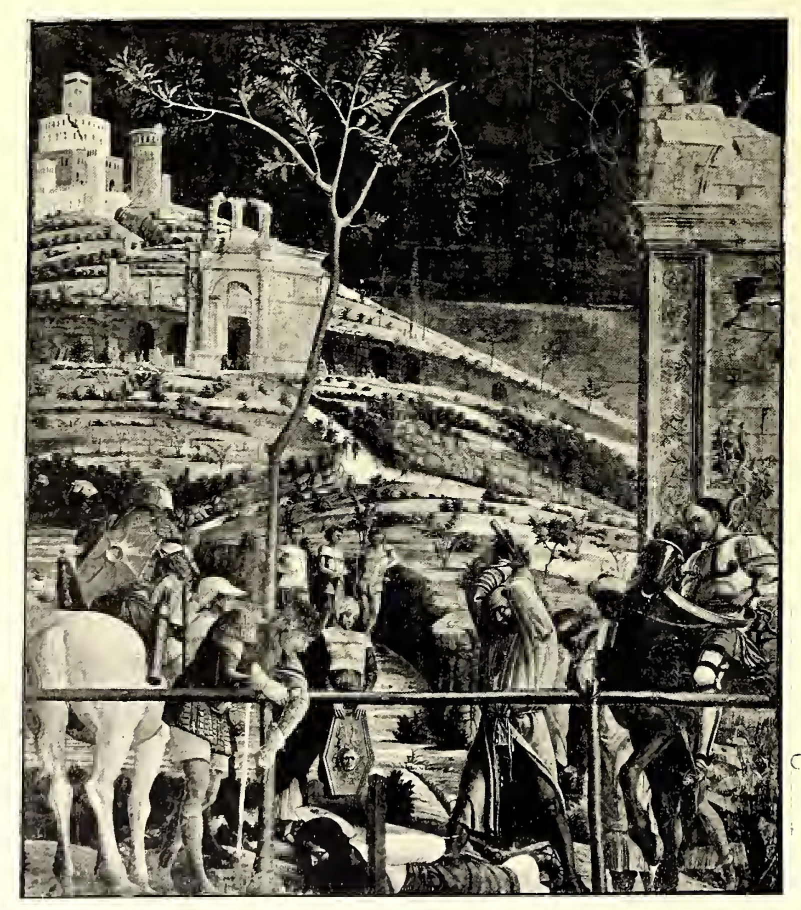
Photogr. Alinari frères.

Saint Jacques baptise Hermogène. — Padoue, Église des *Eremitani*.

mettre dans les aventures de la rue ; on le trouva un jour ensanglanté dans un carrefour de Padoue, victime de l'inimitié d'un rival inconnu ; dès lors Mantegna resta seul en face de son œuvre.

Nous donnons ici la reproduction de six des compositions attribuées au maître. Au premier aspect, on divise en deux les composi-

tions : celles qui sont pour ainsi dire des restitutions antiques, et celles qu'anime un esprit nouveau. Ce n'est point seulement dans la mise en scène et dans le cadre que la différence se fait sentir, mais

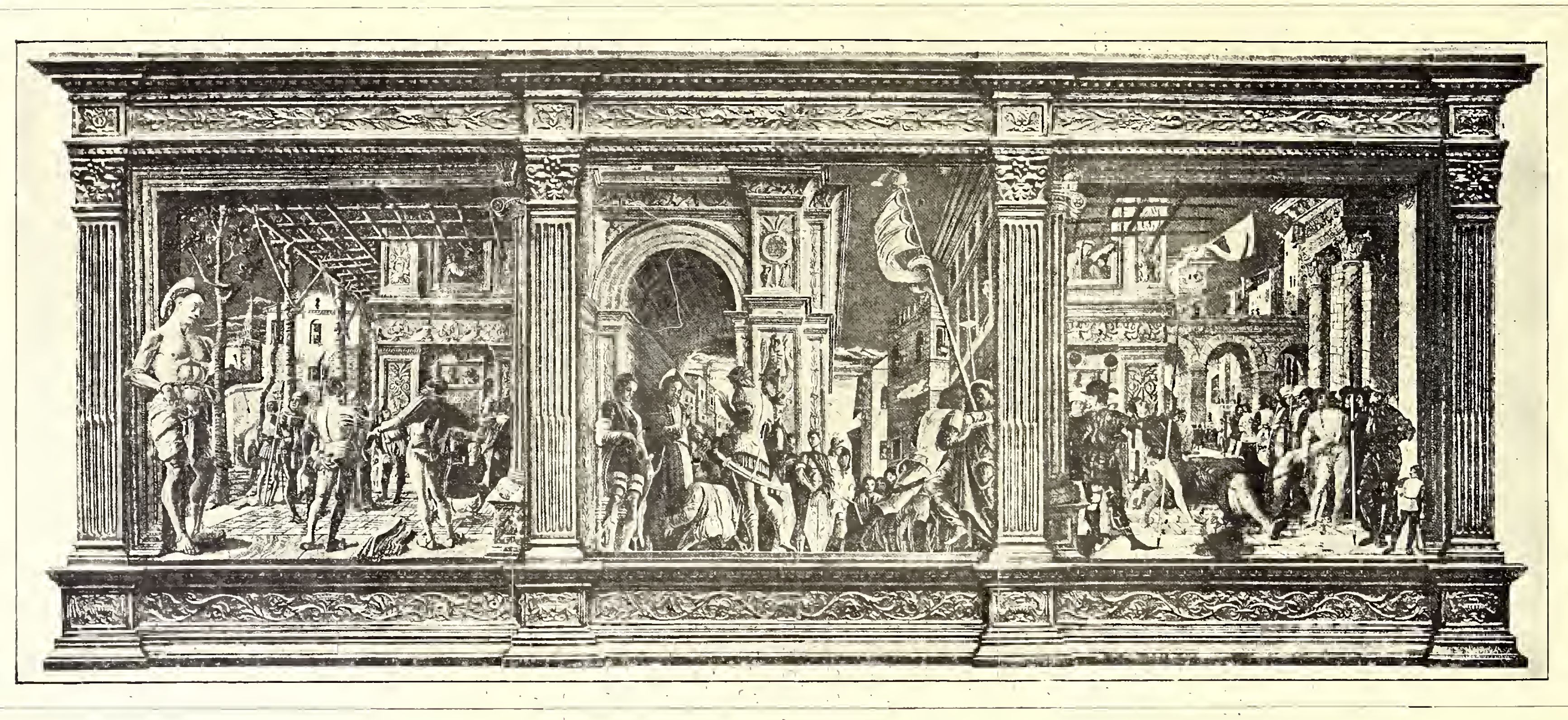


Photogr. Alinari frères.

Le Martyre de Saint Jacques. — Padoue, Église des *Eremitani.*

aussi dans les types et l'architecture ; et il y a déjà là, à quelques années de distance, et pendant le cours même de l'exécution, deux manières bien distinctes du maître.

C'est sur les compositions des épisodes de la vie de Saint Jacques, ou plutôt sur leur exécution, que Squarcione, qui n'avait peut-être pas encore oublié les discussions attestées par le procès de 1448,



Propriété E. André.

Triptyque de la Vie de Saint Christophe.

Paris, collection de Mme Édouard André-Jacquemart.

exerça d'amères critiques. Les historiens de l'Art ont épuisé sur ces œuvres toutes leurs observations, car elles constituent la partie la plus connue de tout l'œuvre peint. Mantegna est déjà là tout entier avec ses ordonnances architecturales, la preuve de son goût pour l'antiquité, sa recherche des combinaisons architectoniques, la science des constructions de premier et d'arrière-plan, sa répartition dans les diverses parties de morceaux de sculptures, de frises, de bas-reliefs, ses incrustations de camées antiques, de médaillons et de frises donatellesques. On a voulu voir dans les deux épisodes du *Martyre de Saint Christophe* une réunion de portraits historiques ; l'attribution est vraisemblable, mais l'imagination a une grande part en tout ceci. Selvatico voit une preuve de tendre souvenir dans la présence, au milieu de cette foule, d'un personnage empruntant les traits de Squarcione ; mais, comme l'image est cruelle, et que par ailleurs Squarcione a exercé violemment sa critique contre son élève, une tradition contraire voit plutôt là une vengeance qu'un acte de reconnaissance envers le vieux maître. Quoi qu'il en soit, l'intérêt de la peinture s'augmente du fait de la représentation de plus de dix personnages du temps, Palla Strozzi, Girolamo Della Valle, Marcilio Pazzo, le médecin Della Valle, Niccolo, l'orfèvre d'Innocent VIII, Baldassare da Leccia, et autres.

C'est une nécessité qui s'impose, quand on étudie les monuments au point de vue des origines, des intentions et de l'histoire de l'Art, de rechercher leur état primitif avant toute restauration ; or ces fresques des *Eremitani* ont été restaurées en quelques parties ; nous nous souvenons même d'avoir vu, à notre grande stupéfaction, deux de ces grandes compositions détachées du mur qu'elles décorent, dressées au milieu de la chapelle, en attente de la réfection et de l'assainissement de la muraille dont on les croyait inséparables. Nous présentons ici, aux pages 20 et 21, en face l'un de l'autre, deux épisodes de la vie de Saint Christophe *avant la restauration*, et, à la page 17, la repro-

duction d'un triptyque, probablement contemporain de l'exécution des fresques, qui figure à Paris dans les riches collections d'un amateur regretté, Édouard André, collections aujourd'hui en possession de Mme André-Jacquemart, sa veuve. On remarquera, en comparant ces trois mêmes épisodes : le *Martyre de Saint Christophe*, la *Translation du corps* et la *Marche de Saint Jacques au supplice* (*p*. 12), qui forment le triptyque, certaines *variantes* qui ne peuvent provenir d'une liberté prise par un copiste, et indiquent au moins l'intervention du maître. Le *Martyre de Saint Christophe* du petit triptyque a l'avantage de nous montrer au premier plan, à gauche, le corps nu du géant, qui a disparu sous l'action de l'humidité dans la fresque non restaurée ; de même, dans le second épisode, on distingue les personnages du premier plan à gauche, effacés aussi sur la muraille. Dans la *Marche de Saint Jacques au supplice*, tandis que la composition sur la paroi se présente en hauteur, celle du triptyque est inscrite dans un carré parfait, l'architecture a légèrement varié, et l'inscription si caractéristique : *Vitruvius Cerdo Architectus* (hommage rendu à Vitruve par Mantegna son admirateur), est remplacée par les mots : *La Vita et Fin* qu'on lit dans le même *tondo*, au haut du pilastre central coupant en deux la composition (1).

A partir du moment où il a peint les *Eremitani*, le nom de Mantegna est consacré ; sollicité de toute part, on le tient pour capable des plus grands efforts. C'est pendant l'exécution même que Jacopo Bellini, père des deux Bellini, Gentile et Giovanni, aurait donné à Mantegna la main de sa fille. Cet engagement aurait aggravé le dissentiment entre Squarcione et son ancien élève, qui entrait ainsi dans la

1. — Ces variantes indiquent que nous sommes probablement en face d'une œuvre à l'état de *projet* : l'*anonyme de Moretti* signale ce triptyque comme existant dans la maison de Michel Contarini, à Venise, dès 1543, et le désigne en ces termes : *Uno ritratto colorito piccolo della istoria di S. Cristoforo, che fece il Mantova a Padova in li Eremitani, de mano del detto Mantegna, molto bella operetta.*

famille de son rival. La tradition confirme cette alliance ; un pas-

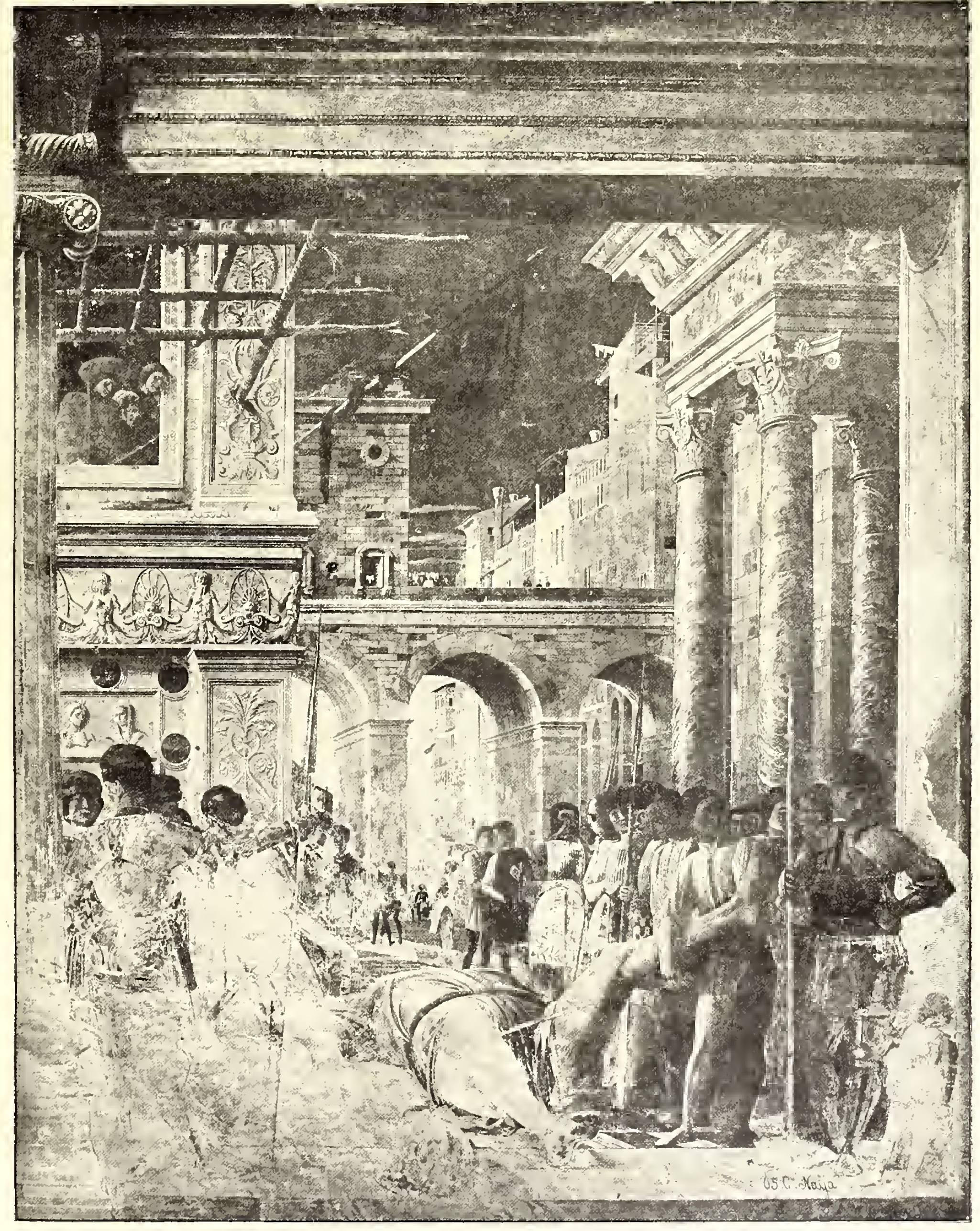


Photogr. Naya.

Le Martyre de Saint Christophe (avant toute restauration). — Padoue, Église des *Eremitani.*

sage du testament de Mantegna fait allusion à la mort de sa femme

Nicolosia, décédée avant lui à Mantoue, et pour l'âme de laquelle,



Photogr. Naya.

La Translation du corps de Saint Christophe. — Padoue, Église des *Eremitani*.

le 1er mars 1504, il veut qu'on célèbre une messe anniversaire.

Il n'y a point à douter qu'au cours de l'année 1459 le marquis de Mantoue, Louis II, qui, depuis le 5 janvier 1457, au cours même de l'exécution des fresques, avait fait des offres séduisantes à Andrea pour l'attacher à sa personne et le fixer à sa cour, n'ait obtenu de lui, après bien des hésitations et des refus assez formels, une promesse de se rendre à ses désirs. L'artiste demande le temps nécessaire pour finir une œuvre importante destinée au maître-autel de *San-Zeno*, demandée par le protonotaire apostolique, commandataire de ladite église. C'est là encore une œuvre d'ensemble, la dernière exécutée à Padoue : les divers épisodes, au nombre de six, sont reliés par un système architectural qui nous montre une tendance de Mantegna à faire corps avec l'architecture qui l'entoure.

LE TRIPTYQUE DE *SAN-ZENO*

Les six sujets répartis dans les divers compartiments sont divisés en deux parties : un triptyque à la partie supérieure, et un gradin formé de trois prédelles faisant base (*p.* 24). Le panneau central, la *pala*, représente une *Vierge dans la gloire* (*p.* 28), et les deux panneaux des flancs nous montrent les saints personnages qui lui font cortège. Toute cette partie supérieure, grandiose d'allure, monumentale de forme, encore conçue dans le goût des primitifs, qui donnent à leur composition un centre et des ailes, avec figures symétriques qui la ferment, est enrichie de bas-reliefs, de médaillons à sujets héroïques ; des guirlandes ornent les portiques qui forment le cadre, et des anges et des chérubins, dans le goût de l'école vénitienne, chantent au pied de la Vierge et célèbrent sa gloire. Le coloris des étoffes est violent et d'une certaine crudité.

La partie inférieure, qui forme la base, nous montre au centre le drame du *Calvaire* (*p.* 40) ; les deux sujets qui flanquent cette composition représentent la *Prière au Jardin des Oliviers* (*p.* 32) et la *Résurrec-*

tion (*p.* 40). C'est là un ensemble remarquable dans l'œuvre du maître, et la partie supérieure, si grandiose qu'elle soit dans les deux volets du triptyque, et si pleine de charme dans la *pala* centrale, ne saurait faire oublier les trois petites compositions du gradin: *le Calvaire*, la *Résurrection*, le *Christ au Jardin des Oliviers*, toutes trois supérieures au point de vue du sentiment, et qui se répéteront plusieurs fois dans l'œuvre de Mantegna, ainsi que nous le verrons dans la partie de ce travail relative aux œuvres de chevalet dans les musées et collections. Ajoutons qu'une toile de Giovanni Bellini, le *Jardin des Oliviers* (*p.* 192), montre par la seule comparaison qu'on en peut faire avec celle de Mantegna dans l'une de ces prédelles du grand triptyque de *San-Zeno*, quelle influence le grand maître a pu exercer sur Bellini, qui, travaillant en même temps que lui à *San-Antonio* de Padoue, et à peu près du même âge,



Cliché Alinari frères.

Volet gauche du Triptyque de *San-Zeno*.
Vérone, Église de *San-Zeno*.

n'a pas été non plus sans exercer une certaine action sur celui qu'il regarda toute sa vie comme digne de sa plus grande admiration.

Tout cet ensemble de *San-Zeno* avait été transporté en 1797 en France, par ordre de Bonaparte ; les traités de 1814 ayant stipulé la restitution à l'Italie, les trois panneaux du triptyque ont repris leur place primitive. Mais, comme les trois prédelles à la base, dans leur forme restreinte, faisaient des tableaux épisodiques détachés, les commissaires les retinrent en France. Le *Calvaire* du centre est au Musée du Louvre ; les deux pendants, la *Résurrection* et le *Christ au Jardin des Oliviers*, ont été attribués au Musée de Tours. Les fonctionnaires chargés de l'attribution à nos musées des départements avaient bien senti le prix des compositions qu'ils gardaient, puisqu'ils réservaient la *Crucifixion* à notre Musée national ; mais ils n'avaient



Cliché Alinari frères.

Volet droit du Triptyque de *San-Zeno*.
Vérone, Église de *San-Zeno*.



TRIPTYQUE DE SAN ZENO
Ensemble [illegible]
Vérone, [illegible]

pas compris de quelle importance il était pour l'histoire de l'Art de ne point séparer les trois œuvres, qui sont les trois actes du grand drame de l'humanité. A défaut des originaux, la ville de Vérone a fait exécuter des copies, qui ont été replacées dans le cadre monumental surmontant le maître-autel de *San-Zeno*.

Nous sommes à une belle période picturale du maître ; il a vécu à Padoue, il a vu Donatello, son âme s'est attendrie, il a ressenti à sa vue une émotion profonde, et devient désormais le Mantegna tragique, le « maître du sanglot », disait Paul Mantz. En face de ce drame du *Calvaire*, de cette Vierge qui plie sous le poids de sa douleur, inerte aux bras des saintes femmes, on se sent pris d'une profonde pitié; Mantegna a beaucoup grandi dans ce sujet minuscule, si on le compare aux scènes des *Eremitani;* désormais il arrive à l'épique. C'est la clôture de la période de Padoue : le *Calvaire* est la dernière œuvre que l'artiste y exécute ; désormais il appartiendra aux Gonzague. Jusque-là les exigences du protonotaire Corraro, qui avait commandé le triptyque de *San-Zeno*, que nous venons de mettre sous les yeux du lecteur, étaient une excuse dont devait se payer le Mécène qui brûlait d'attacher l'artiste à sa cour ; mais, ces travaux achevés, Andrea n'avait plus à invoquer de raisons de bon aloi. On s'étonne de voir que Padoue ait laissé s'exiler un artiste qui devait si hautement honorer la cité ; mais celle-ci n'était pas le siège d'un gouvernement : un podestat, gouverneur impersonnel, dont tout le pouvoir émanait de Venise, y veillait à la sécurité publique au nom de la Sérénissime. C'est ce fonctionnaire lui-même qui se fit le complice du prince, pour décider Andrea à quitter la ville, après trois ans de négociations ininterrompues et de promesses qui allaient toujours en surenchérissant. Quatre messagers successifs furent employés à l'œuvre de séduction : Lucas Fancelli, le sculpteur-architecte florentin ; Jean de Padoue et Zacharie de Pise, deux peintres au service de Gonzague ; enfin, en dernier lieu, le podestat de Padoue lui-même était intervenu

aidé de Numa de Rozzi, un familier de Gonzague. Il semble qu'en abandonnant son pays natal Mantegna ait préféré à l'indécision d'une existence vouée au hasard des rencontres, à la fantaisie des Mécènes intermittents et des procurateurs des communautés religieuses, ses clients habituels, la sécurité d'une cour, dont le prestige venait à ce moment même d'être rehaussé par le concours des pontifes et celui des princes et des prélats assemblés pour le concile de Mantoue. L'insistance d'un souverain ami des arts, qui se montrait si jaloux de le posséder, était faite aussi pour toucher le cœur d'un artiste.



Le Christ et Longin. (Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale*.)



La Danse des Muses. (Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale.*)

CHAPITRE II

MANTEGNA A MANTOUE

L'installation à Mantoue. — Les premiers travaux. — Absence de documents écrits — Le triptyque des *Offices.* — L'*Adoration des Mages.* — Décoration, aujourd'hui perdue, de la villa de Goïto. — Correspondance avec le prince. — Dissentiments avec les voisins. — Zoan Andrea graveur de Mantegna. — Séjour à Poretta.



La Résurrection de Lazare. (Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale.*)

L'ANNÉE 1460 a certainement vu aboutir les négociations entamées entre le marquis de Mantoue et Andrea : au moment d'imprimer à sa résidence du *Castello-Vecchio* un caractère de noblesse et d'aménité conforme à ses propres goûts et à ceux de la princesse Barbara de Hohenzollern de Brandebourg sa compagne, Louis II, le second marquis de Mantoue, qui avait eu déjà à sa cour Leo Battista Alberti, le Pisanello et Donatello, avait pensé à l'artiste

dont la renommée, déjà établie dans le Nord de l'Italie, grandissait de jour en jour.

L'historien de la *Diplomatie vénitienne*, Armand Baschet, dans une série de lettres qu'il a lues le premier à l'*Archivio Gonzaga* de Mantoue, nous a donné la preuve de la persistance avec laquelle le marquis avait poursuivi son projet ; et les documents montrent bien qu'après s'être engagé dès 1457, Mantegna résista près de trois années, tenant à peine compte des lettres de Louis II, désespérant ses envoyés, et invoquant des prétextes pour se soustraire à des manifestations qui certainement l'ont touché, mais qu'il sembla un instant accueillir comme si elles lui étaient importunes (1).

Une question se pose au début de la carrière de Mantegna à Mantoue : Était-il déjà marié? avait-il des enfants? Aucun document authentique émanant de Padoue et de son *Archivio notarile* ne nous prouve nettement qu'il en était ainsi ; Vasari l'atteste sans nous en

1. — Armand Baschet, né à Blois en 1829, historien et archiviste, s'est surtout fait connaître par ses études diplomatiques faites à *Santa-Maria-Gloriosa dei Frari* de Venise et à l'*Archivio Gonzaga* de Mantoue, par son étude des papiers de Saint Simon, et son volume *le Roi chez la Reine*. Sans cesse en quête de documents, chaque fois qu'il rencontrait quelque lettre relative aux beaux-arts, il la copiait, se réservant de la mettre en œuvre, encore que le sujet fût en dehors de ses études habituelles. Pour Mantegna et pour Rubens, il fut un précurseur, et, de concert avec Rawdon Brown, Cechetti, Stefani, Berchet et Nicolo Barozzi, il a été un des instigateurs des études basées sur les dépêches des ambassadeurs vénitiens. Baschet est mort en 1883, n'ayant point achevé son œuvre, mais après avoir publié nombre d'études qui lui ont fait un nom très honorable dans l'histoire. C'est bien à lui que sont dues les notions les plus importantes sur les négociations engagées et les premiers travaux du maître à son arrivée chez le second marquis. La *Gazette des Beaux-Arts* de Paris, qui eut la bonne fortune de ces communications, publia *quarante et une* pièces inédites, qui donnaient des points de repère pour ces premières années, dont treize lettres de Louis II à l'artiste, deux de Frédéric Ier son fils, et cinq de Jean-François II, le quatrième marquis. Tous ceux qui ont traité le sujet se sont appuyés sur ces premiers documents, et c'est toujours à eux qu'il faut avoir recours quand on parle de Mantegna pour les premières années du séjour à Mantoue. Nous renvoyons à la *Gazette des Beaux-Arts*, où ils ont été publiés *in extenso*, dans le tome XX.



TRIPTYQUE DE SAN ZENO

Détail de la partie centrale

Vérone — Église de San Zeno

donner la preuve ; mais, au moment où le peintre des *Eremitani* s'installe dans la principauté, nous ne pouvons plus douter du fait. Andrea est positivement marié à Nicolosia, fille de Jacopo Bellini, sœur de Gentile et de Giovanni ; la présence des Bellini à Padoue, à l'époque de l'exécution des fresques des *Eremitani*, avait fixé d'ailleurs à très peu près la date de l'union de Mantegna avec la sœur de ses deux amis. Ce mariage a dû avoir lieu entre 1454 et 1457, car un passage de la lettre du prince, qui convie l'artiste à venir à sa cour, fait allusion aux charges qu'il peut avoir dès cette époque : « N'ayez aucun doute sur la valeur de ces promesses, lui écrit le prince au moment du départ, et, pour que vous n'ayez pas à vous occuper des frais à faire pour conduire ici *votre famille*, nous vous promettons avec plaisir qu'à l'époque où vous aurez décidé de venir, nous vous enverrons une barque pour vous amener avec *tous les vôtres*..... »

De quelques allusions formelles dans diverses lettres écrites aux Gonzague au sujet d'Andrea, entre autres une du 9 mai 1460, adressée de Florence par Zacharie de Pise à la marquise de Mantoue, Barbara de Brandebourg, on pourrait même établir que, dès la fin de 1459, les travaux de Vérone étant achevés, l'artiste avait déjà paru à la cour des Gonzague ; il pouvait revenir à Padoue pour mettre ordre à ses affaires, liquider sa situation et plus tard vendre sa maison ; mais tout lien fut définitivement rompu en 1460.

A partir de cette date, la vie de Mantegna est donc fixée : il devient peintre de cour par traité dûment établi, il est homme lige ; à part un séjour de quinze mois au Vatican pour répondre à une invitation d'Innocent VIII, quelques courts déplacements à Florence, à Pise, au lac de Garde, aux eaux de Bologne, où il suivra le jeune cardinal François Gonzague, nous ne trouvons nulle part, dans la correspondance et les documents d'archives, d'allusions à de longues absences de la principauté. Quand il n'est pas retenu à Goïto pour tout un printemps, à Gonzaga, à Revère, ou quelque autre villa qu'il

orne de ses fresques ou dont il dirige la décoration, l'artiste vit aux champs ou à la ville, à Boscoldo surtout, où il a constitué une sorte de fief. Andrea plante, il sème, il administre, il peint, parfois même il plaide; c'est un grand travailleur, d'un caractère très casanier; il se révélera aussi comme un voisin incommode.

Cette présence réelle à portée du souverain exclura le document écrit et la correspondance qui permettraient de suivre pas à pas le personnage, puisqu'on peut communiquer avec lui à toute heure ; et nous verrons plus tard qu'alors que, pour une seule œuvre commandée par la marquise de Mantoue au Pérugin, nous avons trente-quatre lettres, nous n'en possédons qu'une seule pour celle qui, commandée à Mantegna par Isabelle d'Este, était destinée à faire pendant à l'œuvre du Pérugin. Mais la présence du maître est attestée par les œuvres elles-mêmes, par les honneurs qu'on lui rend, par les visites des princes auxquels on s'honore de montrer ses compositions, enfin par les dons que lui fait le souverain, les actes publics et privés de sa vie, les contrats, les procès, et les résolutions dernières.

LE TRIPTYQUE DES *OFFICES*



ES premiers ouvrages que le prince voulait demander à Mantegna devaient servir à la décoration de la chapelle du *Castello-Vecchio*; l'artiste avait tellement tardé à accepter ses offres que Louis II avait dû se passer de son concours et attaquer le travail : dans la dernière lettre relative à une transaction entre le prince et Andrea, Gonzague, fatigué d'attendre, l'avait prié de venir, ne fût-ce qu'un jour, afin de juger de l'effet produit par la décoration commencée par d'autres; et plus tard il sollicitait encore ses conseils pour son achèvement, s'il ne pouvait se fixer tout à fait auprès de lui au moment où il lui écrivait. On ignore dans quelle partie du plan du vieux château on doit chercher aujourd'hui la chapelle à laquelle le

prince fait allusion dans la première lettre où il est question d'une œuvre à exécuter par Mantegna ; on suppose qu'une fois installé à Mantoue l'artiste, qui n'avait pu prendre part à la décoration adhérente à la muraille, a enrichi l'autel de ce petit sanctuaire du prodigieux triptyque représentant l'*Adoration des Mages*, avec ses deux volets, la *Circoncision* et la *Résurrection*, qui figure aujourd'hui au Musée des *Offices* de Florence.

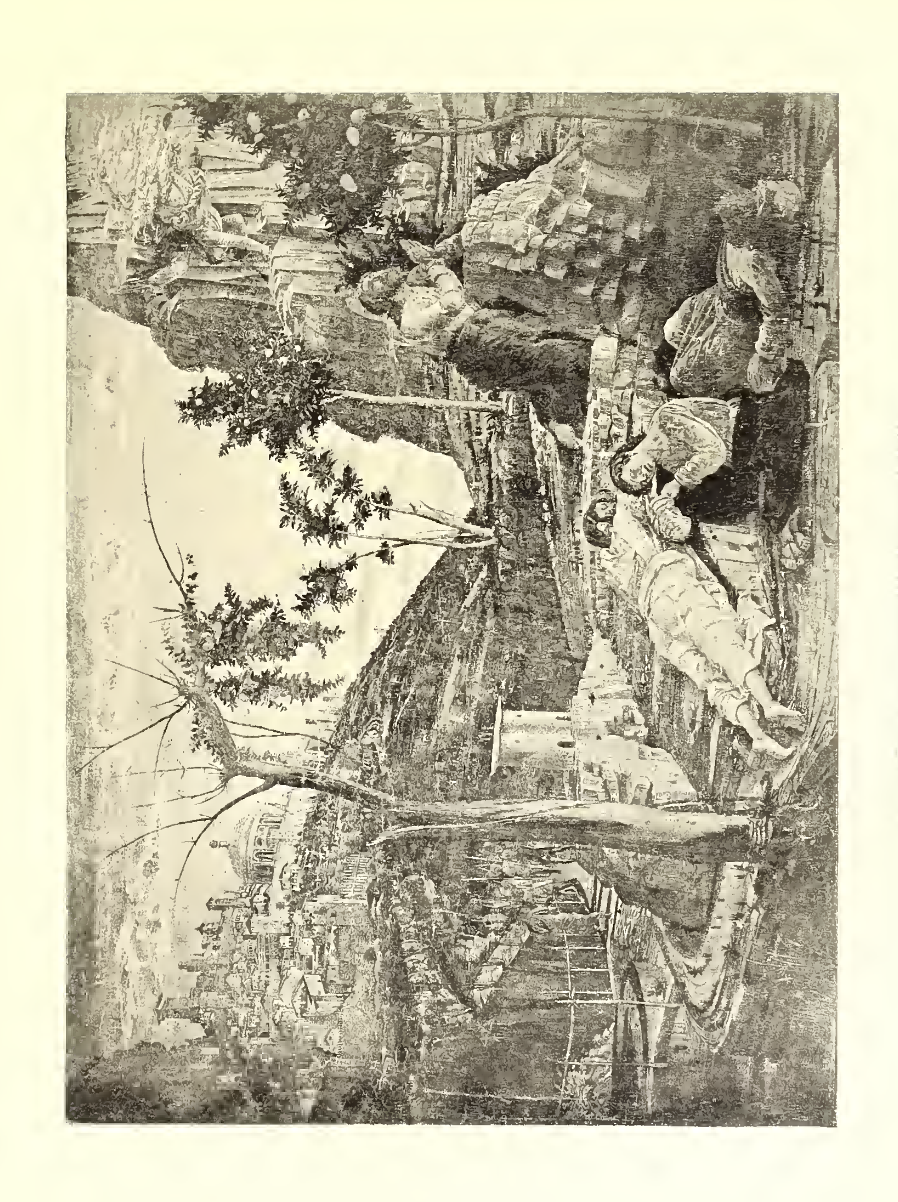
L'œuvre est des plus accomplies, et c'est une des plus précieuses au point de vue de l'exécution. Le triptyque a dû, à un moment donné, être fixé sur l'autel, car le panneau central présente une surface courbe qui indique bien l'appropriation à une décoration architecturale. Le caractère de l'œuvre est double : empreinte dans son sujet principal de cette réalité qui caractérise les écoles du Nord et qui est parfois le propre de Mantegna, l'œuvre a cependant toute l'élégante recherche de l'école florentine, et rarement Mantegna s'est montré mieux inspiré dans sa décoration architecturale. Une première fois déjà nous avons vu le maître appeler à lui les artifices destinés à donner un caractère plus précieux à son œuvre ; mais, à partir de ce moment, on le verra très souvent, dans ses tableaux de chevalet et ses panneaux de petite dimension, passer un léger frottis d'or sous ses étoffes pour leur donner plus de brillant : ce n'est pas assez des riches architectures, des frises, des marbres, des bas-reliefs ; l'or, employé comme dessous, joue sous la trame et l'éclaire. Au temps de Vasari, le triptyque ornait encore la chapelle de Mantoue : c'est en 1630, à l'époque du siège de la ville, qu'acheté par Antoine de Médicis dans une vente régulière, il prit place dans les collections de la maison ducale ; la correspondance du prince Louis II avec Mantegna y fait plusieurs fois allusion. On retrouvera plus tard le même grand-prêtre, qui figure dans la *Circoncision*, et le *Christ dans sa gloire* de la *Résurrection*, qui fournira au maître le motif principal d'une fresque considérable, aujourd'hui presque effacée aux murs de la grande église de *San-Fran-*

cesco de Mantoue, aujourd'hui transformée en arsenal. Mantegna a fait une gravure non achevée de l'épisode principal de ce triptyque, l'*Adoration*.

LA VILLA DE GOÏTO

C'EST à Goïto, dans une des plus belles villas des Gonzague, celle que Louis II avait fondée et où il résidait le plus volontiers, que Mantegna donna la première preuve de son talent de grand décorateur au service de son protecteur. De 1460 à 1464, l'artiste a dû évoluer entre Mantoue où il passe l'hiver, et Goïto et Cavriana, autre résidence d'été de la famille. Il résulte des mentions trop sommaires de la correspondance de Mantegna avec le prince que l'artiste a dû d'abord couvrir de fresques la salle principale de Goïto.

Rien ne reste de ces travaux décoratifs mentionnés dans la correspondance ; les murs des villas eux-mêmes ont disparu ; des tronçons de colonnes, un morceau de frise délicatement sculptée, une inscription, plus rarement encore quelque beau fragment de sculpture d'un caractère *donatellesque*, que les documents permettent d'attribuer à Luca Fancelli (*p.* 121), fragments aujourd'hui transportés au Musée municipal de Mantoue, attestent seuls l'existence de ces belles résidences d'été des Gonzague. Goïto, point stratégique important muni de fortifications, dont le nom est célèbre comme champ de bataille, est défendu par une *rocca* construite sur la rive droite du Mincio, à quelques pas de cette forte bourgade, de très ancienne fondation. La position est légèrement élevée ; le sol, en s'abaissant, vient mourir à la rive du fleuve. Cette résidence a joué un grand rôle dans la vie de Louis II ; il s'est plu à l'orner, et c'est là qu'il termina ses jours. L'air est salubre, les horizons sont pleins d'aménité ; l'historien des résidences des Gonzague, M. Gian-Battista Intra, compare complaisamment la région à celle de la Brianza, ce riche jardin de la Lombardie, séjour de villégiature



de l'aristocratie milanaise. Les Gonzague, qui s'adonnaient volontiers à la chasse, avaient là un vaste parc abondamment fourni de gibier.

La nature des décorations de la villa de Goïto affectait un caractère historique tout personnel à la famille, ce qui en faisait un document historique dont on doit déplorer la perte. Ce n'est point que Louis II ait fait exécuter des scènes de la vie privée de la cour de Mantoue, comme les Este allaient, vers le même temps, le faire à Schifanoia, dans le faubourg de Ferrare; mais on trouvait à Goïto la *Salle des Capitaines*, la *Salle des Princes*, celle des *Princesses*, celle des *Cardinaux* et celle des *Imprese*. Ces noms seuls nous disent l'importance de telles représentations; on eût retrouvé là les effigies des ancêtres et les preuves de l'état civil de tous les Gonzague. Dans la salle des *Capitaines* figuraient les premiers *Capitaines du peuple*, depuis Louis, à son avènement en 1328, jusqu'à Jean-François, le dernier d'entre eux. Puis venaient les *Marquis*, et, après eux, les premiers *Ducs* de Mantoue; après la mort de Louis II, ses successeurs se firent encore un devoir d'ajouter leur propre image à celle de leurs devanciers.

Dans la *Salle des Princes* et celle des *Princesses* figuraient les collatéraux et les alliances des filles des Gonzague, avec les portraits des personnages dont elles avaient pris le nom. La *Salle des Cardinaux* était réservée aux princes de l'Église. De 1461 à 1587, sept Gonzague, fils ou neveux des princes régnants, y figuraient comme ayant fait partie du Sacré Collège. Enfin, dans la *Salle des Imprese*, les armes, les armoiries et les devises de la famille, si nombreuses et d'un si beau caractère héraldique, fournissaient exclusivement les éléments de la décoration.

La correspondance de Louis II avec Giovanni Cattaneo, son intendant, et quelques passages des lettres adressées par le prince à Mantegna, nous font supposer que celui-ci donnait des cartons d'ensemble et des détails de décoration, qui se répétaient à l'aide du

poncif ou *maschio*, dont le peintre, le premier élève venu, pouvait tirer parti. Liombene et maestro Samuele, les élèves du maître, jeunes artistes mantouans attachés à la cour, sont ceux qui doivent avoir eu la plus grande part dans l'exécution de ce genre de travaux. Les lettres relatives à la décoration sont datées tantôt de Goïto, tantôt de Cavriana et de Belgioso ; dans une d'elles, l'intendant Cattaneo expose à Louis II que le Samuele a terminé le *solaro* de la *camera*, et le prie de faire envoyer par Andrea Mantegna « les dessins qui permettront à l'artiste de travailler » (1).

Le *Castello-Vecchio* de Mantoue, en ses diverses parties, dans la salle du rez-de-chaussée de la tour d'angle, dite la *Salle du Soleil*, attribuée naguère au directeur de l'*Archivio di Stato*, comme aussi les murs extérieurs du *cortile* du même monument, dont les peintures apparaissaient encore très distinctes lors de nos premiers séjours à Mantoue, sont des exemples fidèles du caractère que devait affecter la décoration des diverses salles de cette villa de Goïto. Ce même parti pris se retrouvait dans les parties conservées du petit palais Saint-Sébastien ou de la *Pusterla* ; il consiste en un ensemble de formes architecturales, destinées à enrichir le corps même du monument, qui simulaient un riche revêtement de marbre, dont les éléments principaux, les moulures, oves, frises élégantes, médaillons, écussons, armes, *imprese*, devises et riches guirlandes mêlées de fleurs, de fruits et de lourds feuillages, retenues par des rubans d'un beau caractère, se reliaient entre eux, partant du sol même, divisant les grandes surfaces en panneaux, contournant les archivoltes, et les doublant par des reliefs très accusés et de fortes ombres qui créaient l'illusion de la réalité. Il ne ressort pas des documents d'archives que nous connaissons qu'on ait à regretter à Goïto quelqu'une de ces grandes compositions dignes

1. — On peut consulter à ce propos le travail publié par M. Gian-Battista Intra dans l'*Archivio Storico* sous le titre : *les Villas des Gonzague.*

d'être comparées aux *Triomphes* et aux scènes de famille de la *Sala degli Sposi* où nous entrerons plus tard ; s'il en eût été ainsi, les voyageurs et les historiens anciens, qui ont visité Goïto au XVI[e] siècle, nous auraient au moins indiqué les sujets traités par l'artiste.

Ces premiers travaux ont dû remplir la plus grande partie des quatre premières années de Mantoue ; la première manifestation personnelle de l'artiste, une correspondance datée du 28 décembre 1463, c'est-à-dire trois ans après son arrivée, n'est pas en faveur de l'administration du souverain. Mantegna se plaint d'être resté quatre mois sans recevoir sa paie ; ce n'était évidemment que l'effet d'un retard du *fattore*, mais nous verrons souvent le fait se renouveler. Louis II, de Cavriana, répond en envoyant trente ducats qui permettront à l'artiste d'attendre. En 1464, encore à Goïto, le peintre demande des ordres ; et nous n'entendons plus parler de lui qu'en 1466, à l'occasion d'une mission qu'il remplit à Florence, où il s'est rendu à la sollicitation d'un certain Aldobrandini, familier du marquis. Ce voyage, au sujet duquel nous n'avons aucun document de première main, a dû jouer un rôle très important dans la vie de Mantegna ; l'imagination s'éveille à l'idée de voir un tel artiste transporté au centre même de la culture intellectuelle, à Carregi, aux *Orti Rucellaï*, au milieu des humanistes ; il aura connu là Marsile Ficin, Politien, Lippi, l'Alberti, Brunellesco, Rossellino, Pollajuolo ; et il a évidemment frayé avec Laurent de Médicis, puisque, quelque temps après, il l'appellera son bienfaiteur. Aldobrandini, son grand admirateur, l'a conduit sûrement à la *Certosa*, à San Miniato, à Fiesole, où il avait d'ailleurs un ami ou un protecteur, Matteo Bosso, abbé de la *Badia*, dont il avait fait le portrait à Padoue. Il faut croire qu'il en avait reçu une commande, car quelques mois après il lui dédiait une admirable Vierge, triomphe de joie, de tendresse et d'amour : *la Vierge entourée des Chérubins*, où Marie serre sur son cœur le divin

enfant, tandis que des anges, répartis tout autour d'un double cadre, portent les instruments de la Passion.

Le voyage fut court, et il dut y avoir deux séjours successifs, car, après avoir revu un instant le peintre à Mantoue en cette même année, nous avons dans la *Fioretto delle Cronache* un écho de sa présence à Pise, où il s'agit de lui confier un travail considérable au *Campo-Santo*. Mais nous pouvons supposer que le prince Louis II, qui avait déjà en tête l'idée de demander à son peintre de cour une œuvre considérable, la décoration de la *Sala degli Sposi*, lui refusa de le laisser s'éloigner plus longtemps, car dans ce *Campo-Santo*, vrai sanctuaire d'art où quelques années plus tard devait triompher Benozzo Gozzoli, le nom de Mantegna est absent. Cependant jamais âme plus austère, esprit plus élevé et peintre plus sévère et plus grandiose n'eût été plus en communication d'idées avec les grands esprits qui avaient eu l'idée de cette conception architecturale unique en Italie ; jamais Mantegna n'eût trouvé pour ses œuvres un cadre plus à l'*ambiante* de son âme. Quoi qu'il en soit de la date précise de ces deux absences, à la fin de 1466, nous trouvons Mantegna installé à la *Predella*, dans le faubourg de Mantoue, où, la première maison qu'il a habitée dans la ville lui paraissant trop petite, il désire en changer. Armand Baschet a publié sa lettre datée du 2 décembre ; elle est d'un ton un peu humble, comme toutes celles qu'il signera : « Je voudrais ardemment, dit-il, faire *un pocho di casetina suso quel mio logetó* », et, pour arriver à cette modeste fin, le peintre a déjà réuni les matériaux de la maisonnette à élever. Mais il lui manque cent ducats ; et Andrea voudrait les emprunter au marquis, en le remboursant par une retenue mensuelle faite sur son traitement. C'est la première fois que nous voyons le peintre construire et tendre la main ; ce ne sera point la dernière, quoiqu'en certaines circonstances il ait aussi parlé avec une dignité et un sentiment de sa propre valeur que rien ne surpasse. Il y a lieu de croire, par des manifestations de même nature que celle-

ci, que le goût de la bâtisse a causé plus tard les grands mécomptes de la vie d'Andrea.

En 1468, une lettre adressée à Louis II, d'un lieu qui n'est pas désigné, mais qui est certainement un endroit de repos où le peintre s'est transporté avec sa famille, nous prouve que Mantegna traînait avec lui toute une caravane. Les termes indiquent qu'il y a là un atelier, ou tout au moins qu'il est installé de façon à pouvoir travailler : « Par la grâce de Dieu, dit-il, je suis arrivé ici en bonne santé, avec toute ma petite brigade (*con tutta la mia brigatela*), désirant toujours voir Votre Seigneurie ; dès qu'elle pourra me favoriser de sa présence, elle me fera une grâce singulière. J'ai commencé le tableau où je représente la Composition du Livre (*la Storia del Libro*) comme Votre Seigneurie me l'a commandé. » — Nous sommes au mois de juin 1468 : c'est la saison de villégiature; peut-être Andrea écrit-il de Goïto ou de toute autre résidence où il aura suivi le souverain. L'absence d'ailleurs ne dure qu'un mois, car, à la fin de juillet, la suite des relations nous fait assister à un épisode des plus burlesques, dont Mantegna se plaint avec violence au prince en lui demandant justice. Rentré à sa résidence de la porte *Predella*, où, paraît-il, Andrea a de méchants voisins, un jardinier et une jardinière, qui constituent un odieux ménage, l'auraient vilipendé de telle façon, lui et sa femme, qu'ils n'osent plus sortir de chez eux. « La femme, dit le texte de la lettre, est tout ce qu'il y a de plus scélérat, et comblée de tous les vices qui appartiennent à une *ribaude*. » Tous les efforts d'Andrea pour échapper à ces excès ne servent de rien, l'artiste est insulté, et sa compagne ne peut sortir de chez elle sans être assaillie de basses injures ; enfin, pour tout dire et caractériser en un mot la mégère, Mantegna ajoute : « A l'heure qu'il est, elle est *ruffiana*. »

Le marquis donne des ordres, le vice-podestat intervient, et il n'est plus question ni du jardinier ni de la jardinière. Ces voisins avaient tort, c'est clair; mais en pénétrant dans l'intimité de la vie du grand

homme, on descend de l'Olympe où on croirait qu'il plane. En effet, nous verrons plus tard qu'étant installé à la campagne, dans son petit bien de Boscoldo, près de Mantoue, dans cette propriété qui est un don du prince à l'artiste, Andrea, ayant pour mitoyen un certain Francesco Aliprandi, issu d'une famille patriarcale, dont les ancêtres sont à Mantoue depuis deux cents ans, est en procès avec lui. Cet Aliprandi se trouve un jour accusé d'avoir volé des coings dans le jardin de Mantegna, qui a porté sa plainte devant le souverain lui-même. On a peine à croire que cet incident motive cinq lettres du marquis, toujours indulgent à son peintre, toujours prêt à l'écouter et à lui faire rendre justice. Mais comme Louis II a voulu *laver la tête* à l'accusé, qui semble bien être un homme fort « *comme il faut* », ce dernier prend la plume, et, pour se défendre, écrit à son tour une longue exposition des faits, où il se montre très dur pour Mantegna : Aliprandi va jusqu'à dire que le peintre, en procès avec lui, est capable d'avoir inventé le vol des fruits, dont vraiment lui n'a que faire. Il y a dans cette lettre un argument qui a son prix et qui, tout en étant un hommage, n'est pas en faveur de l'artiste : « Quel sujet, citadin ou gentilhomme, dit Aliprandi, n'aimerait Mantegna, non pas pour lui, mais simplement pour le respect qu'on doit à Sa Seigneurie qui l'aime et qui l'apprécie ! » — « La vérité est, continue le voisin, que le Mantegna n'a jamais eu un seul voisin avec lequel il n'ait pas été en procès, et toujours il a eu le premier tort. » Quant à lui, Aliprandi, jamais une seule fois il ne lui est arrivé de plaider avec quiconque. Zoan Dona de Pretis, avec lequel plaide aussi Mantegna, est dans le même cas, et on sait que ce dernier en est à son premier procès. Ce ne sont pas d'ailleurs les seuls avec lesquels notre héros est en désaccord ; Andrea a plaidé contre Gaspar de Gonzague, contre Antonio da Crema, contre l'archiprêtre San Jacomo, contre Messer Benvenuto, en un mot contre chacun de ses voisins à tour de rôle.

Le prince, qui est homme et ami de la justice, ordonne toujours qu'on informe; en réalité, on a bien volé *cinq cents coings* dans le verger de Mantegna, qui, paraît-il, les comptait soigneusement; mais on n'a jamais pu trouver de preuves contre aucun des accusés. De tout ceci, nous retenons un fait qui touche à la question d'art : c'est que Mantegna avait une tendresse pour ces belles branches aux feuilles solides, chargées de coings d'un beau jaune, qui contraste si bien avec le ton vert des feuilles : « C'était, dit-il au prince dans sa plainte, un vrai charme que de voir l'abondance des fruits qui faisaient plier les ramures jusqu'à terre. » C'est peu de chose sans doute que cette parole de regrets pour ses coings; mais, à ces derniers mots, qui ne reconnaît, dans cette image de branches qui ploient sous le poids des fruits, les modèles favoris de Mantegna, les *pomi cologni*, qu'il mêle aux pommes d'api colorées d'un vif carmin, pour les suspendre en guirlandes au-dessus de la *Madone de la Victoire*, comme nous le verrons plus tard les nouer en festons reliés par des nœuds de ruban aux voûtes de la *Sala degli Sposi*, et comme elles se balancent encore en festons sur la tête de la *Vierge* de *San-Zeno*, formant aussi les fonds de verdure d'un grand nombre de ses tableaux de sainteté.

Mais ce n'est pas tout; une aventure, qui date de 1475, donne une preuve plus décisive encore de l'irritabilité du grand artiste. Au mois de septembre de cette année, Simone de Ardizoni di Reggio, peintre et graveur, écrit au marquis de Mantoue : « ... Quand Andrea Mantegna vint à Mantoue, il me fit beaucoup d'offres et me témoigna de l'amitié; mais, comme depuis longtemps j'étais lié avec Zoan Andrea, peintre de Mantoue, un jour que je conversais avec lui, il me dit qu'on lui avait volé des planches gravées, des dessins et des médailles; ce qui me fit compassion. Il me dit de lui refaire les gravures volées, et je travaillais pour lui depuis environ quatre mois, lorsque Andrea Mantegna, cet enragé (*indemoniato*), saisi de fureur en apprenant que je refaisais ces planches, m'envoya menacer par un Floren-

tin, jurant qu'il m'empêcherait de continuer. En outre, un soir, Zoan Andrea et moi, nous nous vîmes assaillis par le neveu de Carlo Moltone et plus de dix hommes armés, qui nous laissèrent pour morts, et de cela je puis faire la preuve. De plus, pour m'empêcher d'achever ce travail, Andrea Mantegna a trouvé des ribauds pour témoigner contre moi comme coupable de vices honteux et de maléfices. Mon accusateur se nomme Zoan Luca de Novara... Étant étranger, j'ai dû fuir le pays, et je me trouve à Vérone... Si Votre Seigneurie fait arrêter celui qui m'a accusé, elle verra qu'il a commis cette infamie et découvrira quel est celui qui m'a accusé de maléfices... Je crois que je trouverai quarante cités où jamais on ne m'a dit plus haut que mon nom; mais désormais Andrea Mantegna est devenu insupportable avec sa superbe; on dirait qu'il est le maître de Mantoue, et, si Votre Seigneurie n'y met ordre, il sera bientôt la cause d'un grand scandale (1). »

Les auteurs de l'étude sur Zoan Andrea, graveur distingué, déduisent de cette lettre les circonstances qui peuvent avoir provoqué chez Mantegna une irritation assez forte pour l'amener à un tel excès. Zoan Andrea avait *pillé* le maître et gravé certaines de ses œuvres, de complicité avec Ardizoni. Les planches de ces gravures ayant été détruites ou volées, Ardizoni les recommençait sur l'injonction de Zoan Andrea; et Mantegna, transporté de colère, les faisait assaillir et contraignait ainsi Ardizoni à fuir Mantoue : telle est la base de l'accusation.

MM. de Rivoli et Ch. Ephrussi ont fait allusion à deux autres

1. — Cette curieuse lettre, extraite de l'*Archivio Gonzaga* de Mantoue, a été publiée d'abord dans sa partie essentielle par Carlo d'Arco en 1857, puis par Attilio Portioli; reproduite et commentée par MM. le duc de Rivoli et Charles Ephrussi dans leur étude *Zoan Andrea et ses homonymes* (1er article, 1er mai 1891), elle figurait dès 1875 dans le travail de M. Carlo Brun : *Zeitschrift für bildende Künste*, t. XI, 1875-76, article *Neue Dokumente über Andrea Mantegna*.



LE CALVAIRE

(Paris, Musée du Louvre.)

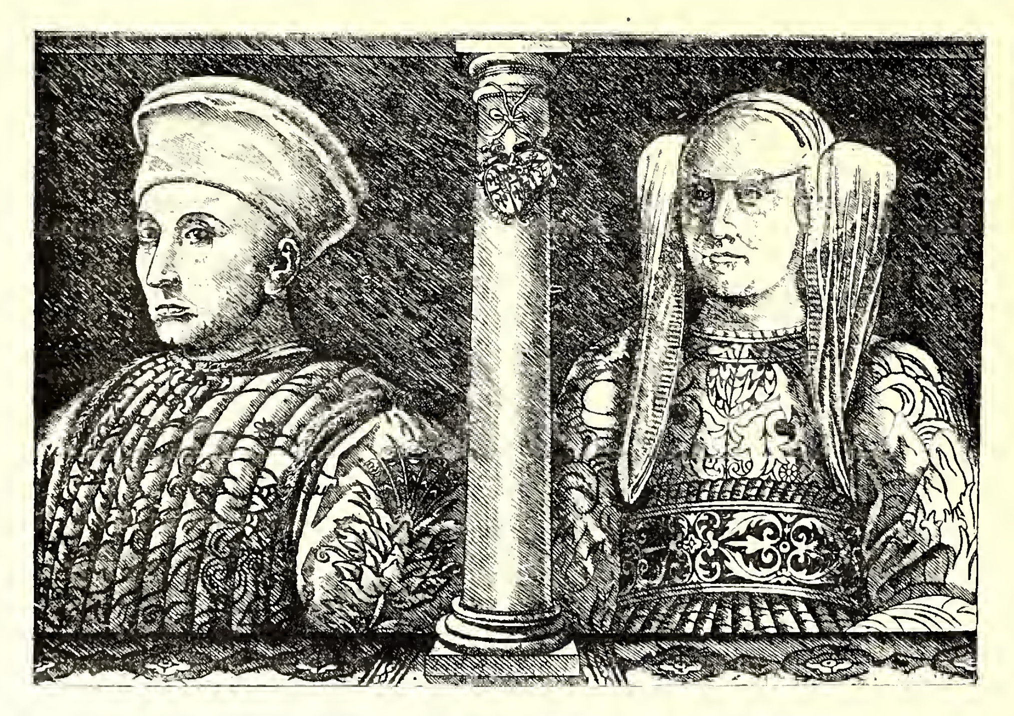
lettres du mois d'octobre de la même année qui nous prouvent que l'incident eut des suites. Les témoins auraient été convoqués à Borgoforte pour élucider l'affaire et lui donner la solution qu'elle comportait. Ces deux lettres ont échappé à Carlo d'Arco comme à Armand Baschet.

Voici donc l'illustre peintre, le plus incommode des voisins, au dire de l'Aliprandi, qualifié ici « *l'endiablé Mantegna* » ; plus tard encore, vers 1494, alors qu'il habite à la *Pusterla*, à la porte de ce nom qui donne sur le plateau où s'élève le château du *Té*, éclatera un nouveau scandale. Mantegna, qui se propose là, comme à la *Predella*, d'ajouter une petite annexe à la maison construite sur un terrain que Louis II lui a donné en 1476, a rassemblé des matériaux dans ce but; s'étant aperçu de leur disparition, il épie le voleur avec son fils; celui-ci le surprend, le blesse, et tout le quartier est en rumeur. Nous reprendrons l'épisode à son ordre chronologique et continuerons à dépouiller les documents; mais il importait de grouper des faits qui, rapprochés les uns des autres, révèlent une tendance manifeste, et jettent une lumière sur les côtés terre à terre de la vie d'Andrea.



LA plainte adressée au prince au sujet du voisin incommode était datée de 1468 ; en 1469, au mois de juillet, Louis II, qui est en villégiature à Goïto, demande à l'artiste un travail insignifiant : il voudrait que Mantegna lui dessinât d'après nature un couple de pintades qu'il ferait exécuter en tapisserie. Là encore, nous nous attachons aux petits détails qui constituent des origines ; on verra souvent dans l'œuvre du maître ces oiseaux mêlés aux guirlandes de fleurs : l'artiste utilisait ainsi ses études d'après nature. Deux autres mentions du nom d'Andrea dans la correspondance nous permettent de le suivre encore en 1471 et en 1472. Le marquis cette fois est à Gonzague, lieu d'origine de la famille, où s'élève un vieux château qu'il a le projet de restaurer; un peintre milanais, Giovanni Ambregio Bevi-

lacqua, désigné familièrement sous le nom de Zanetto, s'est présenté au souverain et lui a exprimé le vif désir de visiter l'atelier de Mantegna à Mantoue; or, ce dernier devant venir à Gonzague pour livrer à son protecteur deux portraits qu'il vient d'achever, le marquis le prie d'avancer son départ pour rencontrer ce Bevilacqua : tous deux reviendront ensemble à la capitale. Les dates sembleraient indiquer



Louis II Gonzague et Barbara Hohenzollern de Brandebourg.
Gravure attribuée à Mantegna.

que les deux portraits dont il s'agit ici sont ceux de Louis II et de la marquise Barbara de Brandebourg, sa femme, accouplés dans un même cadre, qui ont passé dans la galerie de Charles Ier au moment de la vente de 1627 (1).

1. — Un panneau ancien, représentant Louis II et Barbara, faisait partie d'une collection d'objets d'art du xve et du xvie siècle italiens, annexée aux collections de bronzes et de céramique de l'extrême Orient, que le regretté propagateur du bimétallisme, Henri Cernuschi, avait rassemblées dans son hôtel du Parc-Monceau, et qu'il a léguées à la ville de Paris. Le panneau avait été acheté lors de la dernière vente de lord Ha-

La lettre du 18 juillet de cette même année 1472, adressée de Foligno à son père par le jeune cardinal François Gonzague, son second fils, est plus suggestive : elle nous transporte dans ce monde de *dilettanti*, qui composait la famille de Louis II, où tous les fils, à part peut-être Rodolfe, prince de Castiglione, qui était surtout un homme d'épée et devait mourir en héros à l'âge de vingt ans, à la bataille du Taro, étaient des amateurs et des lettrés. Le jeune cardinal revenait de Rome ; avant de se rendre aux eaux, il allait s'arrêter à Bologne pour y exercer ses fonctions de légat, et, prévoyant un séjour un peu mélancolique pendant sa cure, il demande en ces termes à son père de lui adoucir le séjour, en lui envoyant deux compagnons qu'il apprécie :



Le Cardinal François Gonzague.
Mantoue, Fresque de la *Sala degli Sposi*.

« Mon très Illustre Seigneur et Père, mon arrivée à Bologne sera, je crois, pour le 5 ou le 6 août ; je ne compte pas m'y arrêter plus de deux jours, et veux aller ensuite aux eaux, où, pour avoir quelque distraction et quelque heureuse raison de fuir le sommeil, ainsi qu'il est nécessaire en un

milton, qui le tenait de son père ; et ce dernier, au commencement du siècle, l'avait eu à Venise d'un peintre flamand nommé Nicolas Renier, qui l'avait mis en loterie. Ayant eu sous les yeux cette œuvre pendant de longues années, du vivant de M. Cernuschi, nous n'hésitons pas à la reconnaître pour une copie du temps, faible d'exécution, mais qui prend de la valeur, puisque l'original semble perdu. Nous en donnons ici un facsimilé d'après une gravure, qu'on attribue au maître, mais qui semble bien faible pour justifier l'attribution, encore qu'elle figure dans son œuvre gravé.

tel lieu, je prie Votre Seigneurie qu'il lui plaise d'ordonner à Andrea Mantegna et à Malagiste de venir ici pour s'y tenir constamment avec moi. Avec Andrea, j'aurai un véritable plaisir à lui montrer mes camées, mes têtes de bronze et autres beaux antiques sur lesquels nous deviserons et argumenterons de compagnie. Pour Malagiste, je prendrai tout plaisir aux accords de son luth et au charme de sa voix. »

La demande fut agréée, communiquée, et il n'y a point à douter qu'Andrea et Malagiste, l'un par sa science de l'antiquité, l'autre, comme le disait le jeune cardinal, par le charme de sa voix, n'aient rendu les heures moins longues à ce voluptueux prince de l'Église, raffiné dans ses goûts, qui, mort jeune et ruiné par ses prodigalités de Mécène, devait à sa mort laisser une situation si obérée que les collections des Médicis allaient s'enrichir de ses dépouilles (1).

Une lettre du marquis de Mantoue, écrite à la marquise un peu plus d'un mois après, c'est-à-dire juste à la fin du temps de la cure, lui annonce que son fils, le cardinal-légat, fera son entrée solennelle à Mantoue le dimanche suivant. Il est intéressant de penser que cette entrée, à laquelle Mantegna devait assister dans la suite du cardinal, allait fournir au peintre des Gonzague un des sujets des compositions qu'il allait exécuter aux murs du *Castello-Vecchio* de Mantoue, dans la fameuse *Sala degli Sposi*. C'est à la fin du mois d'août 1472 que le cardinal François faisait son entrée ; deux ans après, on inaugurait déjà la *Sala degli Sposi* que le peintre, si on en croit la dédicace monumentale qui figure dans la décoration, venait de terminer.

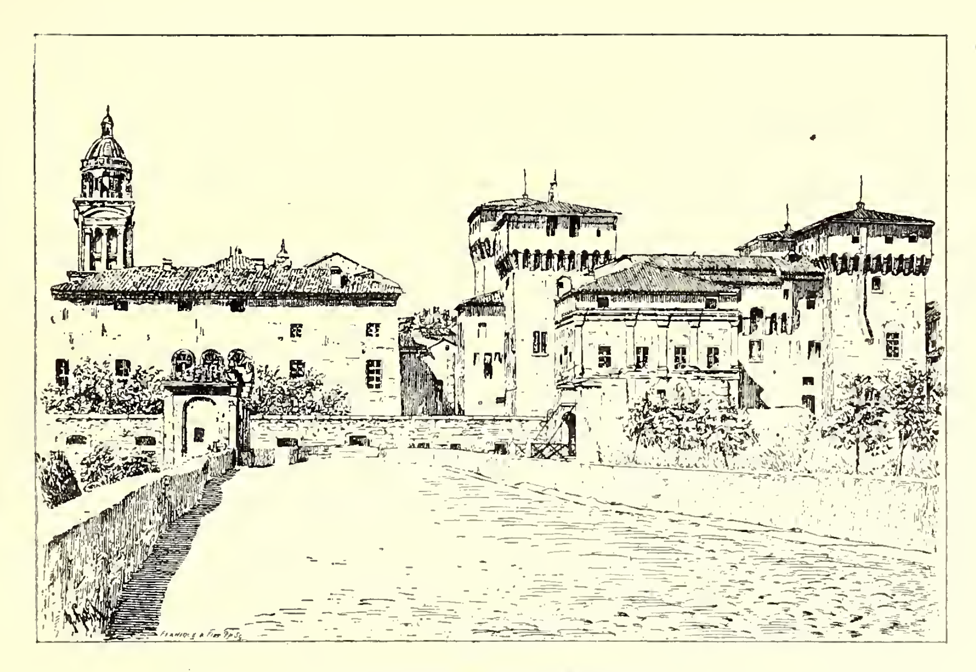
Nous ne pouvons pas admettre que deux années aient suffi pour concevoir et exécuter une œuvre aussi considérable. Les recherches d'Armand Baschet n'ont rien révélé au sujet de l'exécution de cette

1. — Le jeune cardinal est mort à trente-deux ans (1483), à la suite d'un bain trop chaud pris à Poretta ; il était de complexion apoplectique, ainsi qu'on en peut juger par son portrait qui figure deux fois dans les grandes fresques de la *Sala degli Sposi* du *Castello-Vecchio*.

grande œuvre de Mantegna. Nous ne connaissons nous-même, en fait de documents relatifs, que des allusions d'une date postérieure à la décoration. Si l'on considère que l'ensemble du travail comporte une partie décorative et architecturale, qui monte de fond jusqu'au sommet de la voûte, servant de cadre, en dehors des scènes elles-mêmes, à de grands médaillons des Césars, à des camaïeux tels que les épisodes des *Douze Travaux d'Hercule* semés çà et là dans les tympans, enfin à des guirlandes de fleurs et de fruits, des rinceaux sans nombre, et des pilastres et chapiteaux, le tout d'une exécution très achevée, on comprendra que plusieurs années aient dû être consacrées à la composition des cartons et aux études de la décoration architecturale ; les fils de Mantegna et plusieurs de ses élèves ont collaboré avec le maître. Mais là encore, comme tout se passe dans Mantoue même, sous les yeux du prince, et que toutes les communications sont verbales, directes et personnelles, nous n'avons que de vagues allusions au cours du travail, et, en raison de la communication directe avec les princes, il n'y a pas lieu de nous étonner de l'absence des preuves d'archives. Ajoutons que des correspondances échangées bien longtemps après 1474, date de l'inauguration de la salle, font allusion à des travaux complémentaires exécutés par François Mantegna, le fils, et par Bernardino.



Étude pour l'Adoration des Bergers.
(Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale.*)



Le *Castello-Vecchio* de Mantoue.

CHAPÎTRE III

MANTEGNA AU *CASTELLO-VECCHIO*

Décoration de la *Sala degli Sposi*. — L'ensemble décoratif. — La famille de Louis II dans les fresques. — Épisode de la fuite de Frédéric Ier Gonzague. — Le retour de Rome du cardinal François. — Personnages représentés dans les diverses scènes. — La décoration n'a jamais été terminée. — Abandon du *Castello-Vecchio*. — Vie intime et difficultés de l'existence. — Récompense accordée à Mantegna par Louis II. — Mort du marquis son protecteur.



Hercule et Antée.
(*Bibliothèque Nationale.*)

Le *Castello-Vecchio* de Mantoue est la première résidence personnelle aux Gonzague et construite par eux; jusque-là ils ont habité le palais des Bonacolsi, encore debout sur la place *Sordello*, conquis sur les capitaines du peuple auxquels Louis Gonzague a enlevé le pouvoir en 1328. Bartolino de Novarre, auquel les Este doivent le *Castello-Rosso* de Ferrare, a élevé en 1392 cette dure *rocca* aux murs crénelés, avec sarrasine et pont-levis, flanquée de tours carrées,

dont la base plonge dans les fossés où il a amené les eaux du Mincio. François, père du premier marquis, a ordonné de construire cette forteresse, autant pour se mettre personnellement à l'abri d'un coup de main que pour défendre la ville du côté de San-Giorgio, à l'est, en son point le plus élevé. Les tours carrées se dressent au bord du Lac du Milieu, surveillant toute la rive opposée et faisant tête de pont. Quand vient le règne de Louis II, protecteur de Mantegna, ce successeur des Gonzague, trouvant le lieu abrupt pour une résidence princière, se propose de l'embellir : c'est alors qu'il donne à son peintre de cour la mission d'en décorer la salle principale.

La *Sala degli Sposi*, ou *Camera dipincta*, est la salle d'honneur du *Castello;* là ont été célébrées les fiançailles des jeunes princes et celles de Frédéric, fils aîné de Louis II : elle garde dans l'histoire le nom de *Sala degli Sposi;* mais dans les documents privés, les princes la désignent le plus souvent sous le nom de *Sala dipincta;* c'est la *Salle peinte* par excellence.

Au-dessus de l'entablement de la porte d'entrée, sur un cartouche porté par des génies, nous lisons cette pompeuse inscription : « A la gloire de l'illustre Louis II, marquis de Mantoue, prince optime et invincible par la foi, et de Barbara sa femme, honneur incomparable de son sexe, dédié par leur Andrea Mantegna de Padoue, qui a achevé son humble travail l'année quatorze cent soixante-quatorze. »

L'artiste a pris pour sujet des scènes de la vie intime des Gonzague, et s'est proposé d'orner la salle tout entière, depuis la base jusqu'au sommet des voûtes. Divisant chacune des quatre parois en plusieurs parties égales, il a imaginé tout un système d'architecture à arcades, qui forment autant de cadres à chacun des épisodes. Les voûtes sont entièrement recouvertes de peintures ornementales en trompe-l'œil, simulant des bas-reliefs, répartis dans des caissons de formes diverses, suivant les inflexions des surfaces (*p.* 51). Avec une ingéniosité extraordinaire et la science d'un architecte accompli, Mantegna a



coupé la voûte à son sommet par une coupole à ciel ouvert, fermée par une *ringhiera*, riche balcon ajouré, qui laisse voir un beau ciel, sur lequel se détachent des personnages de la domesticité, cachés jusqu'à la poitrine par le parapet, jetant des regards curieux sur la salle. Debout sur l'entablement circulaire, ou se retenant aux acrotères en



Photogr. Alinari frères.

Dédicace des Fresques de la *Sala degli Sposi*.— Mantoue, *Castello-Vecchio*.

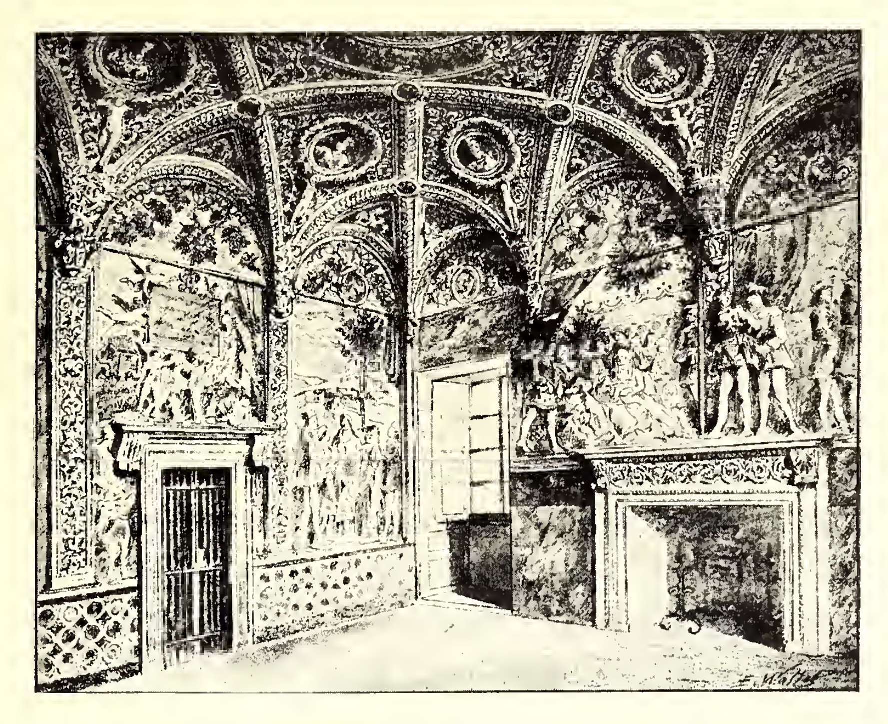
saillies avec des raccourcis audacieux, de petits *putti* trapus passent leurs têtes par les vides, ou, se poursuivant les uns les autres, animent par leurs jeux cette architecture grandiose et sévère (*p.* 80). Le revêtement de ces voûtes, d'un goût somptueux, reste cependant d'une unité parfaite : Mantegna a pris pour motif principal une suite de médaillons, les *Premiers Césars*, portés par des génies, entourés de doubles cadres de guirlandes retenues par des banderoles flottant au vent ; et, dans chacune des petites voûtes en pénétration, correspondant aux

divisions des sujets principaux, il a représenté un des épisodes des *Travaux d'Hercule* et de la vie d'*Orphée*, exécutés en camaïeu.

Abstraction faite des fresques elles-mêmes, toute cette composition, ce cadre prodigieux, un des plus beaux morceaux de peinture décorative qu'ait produits la Renaissance, est une œuvre architecturale digne d'un Bramante ou de Leo Battista Alberti, avec plus d'abondance et de souplesse que ce dernier. Il serait puéril d'insister sur la force extraordinaire du relief, qui donne l'illusion parfaite de la réalité ; mais la composition tout entière, avec ces guirlandes de fruits et de fleurs, renouvelées du vieux Squarcione et de Vivarini, mais modernisées par Mantegna, constitue un système décoratif qui va faire école : c'est le style *mantegnesque*, dont on trouvera tant d'exemples sur les murs de Mantoue. Dans la *Sala degli Sposi*, le grand Andrea, si austère, si grave, et qui semble voué à la douleur, sourit pour la première fois de sa vie, comme s'il chantait un épithalame en l'honneur de Frédéric Gonzague fils de Louis II et de Marguerite de Bavière, la nouvelle fiancée; et, à plus d'un siècle dans l'avenir, avec ces enfants qui jettent des fleurs dans cette architecture grandiose, ces serviteurs qui sourient à leurs maîtres du haut des voûtes, ces paons juchés sur des balcons et effarouchés par des enfants espiègles, le grand peintre, fils de Rome et de la Grèce, qui a certainement en lui quelque chose du génie des tragiques grecs, par un contraste unique dans son œuvre, annonce ici le Corrège en ses décorations de Parme, le Véronèse à la villa Barbaro de Mazere, et le Tiepolo des fresques du palais Labbia.


BORDONS le sujet principal de la *Sala degli Sposi :* la *Famille de Louis de Gonzague* (*p.* 76), le plus important, qui se développe sur la paroi nord, réparti dans les deux arcs et divisé par le pilier central. D'un angle du mur à l'autre, à la hauteur de la naissance de ces mêmes arcs, Mantegna a suspendu une riche portière

qui semble au besoin pouvoir cacher la scène ; ce premier plan dans la demi-teinte, ce rideau de théâtre qui se relève à l'un des angles en amples plis prêts à retomber lourdement, crée d'abord pour le spectateur l'illusion d'une scène réelle. Le même parti pris s'applique à toutes les parois décorées ; de sorte qu'en foulant le sol de la *Sala degli*



La décoration d'ensemble de la *Sala degli Sposi*.
Mantoue, *Castello-Vecchio*.

Sposi nous sommes dans un parterre d'où nous assistons à un spectacle. Le peintre va plus loin : par d'heureux artifices, il arrivera à produire l'effet de la réalité. Sur ce mur, où il va rassembler les personnages de la famille Gonzague, une cheminée monumentale d'un très beau caractère, ajoutée au XVe siècle à la construction du XIVe, avance dans la salle et fait un premier plan réel ; Mantegna va se servir de cette saillie pour augmenter encore l'illusion. Sur son entablement solide, il fondera avec sécurité le pilier central qu'il a simulé pour couper en deux sa composition, et à ce même pilier, face au

spectateur, servant de premier plan à tous les autres, il adossera un des personnages les plus importants de sa composition, qui marche positivement sur le marbre. Cette disposition particulière, jointe à la puissance de relief dont le peintre a donné un exemple si extraordinaire dans le *Tibère* de la voûte (*p.* 88), crée une illusion telle qu'on se demande si la belle frise en rinceaux de la cheminée et l'entablement lui-même sont peints par Mantegna, comme l'architecture de ses voûtes, comme ses chapiteaux, ses frises, ses pilastres, et le lourd rideau de théâtre, ou si, vraiment exécutés en saillie, ils font partie d'un système architectural faisant corps avec le monument.

Dans un *cortile* de marbre qui laisse voir un fond de jardin, Louis II, second marquis de Gonzague, un pli à la main, assis sur un fauteuil sous lequel est couché son chien favori, occupe l'angle de la composition ; il adresse la parole à un familier qui l'écoute dans une attitude respectueuse. Derrière lui se tiennent quatre personnages de différents âges, parents ou dignitaires. Au centre, une femme, magnifiquement vêtue de brocart d'or, la tête pour ainsi dire casquée d'une étoffe blanche et raide, qui épouse la forme du crâne, se relève en forte saillie aux oreilles et vient retomber en longues brides sur la poitrine, trône dans un fauteuil et domine toute la scène : c'est la marquise de Mantoue, Barbara de Brandebourg. Derrière elle, un homme jeune, d'une certaine corpulence, revêtu du costume ecclésiastique, s'appuie à son fauteuil ; cette place d'élection indique le jeune cardinal François dont nous avons déjà parlé. A droite de la princesse se tiennent deux enfants : une jeune fille penchée sur les genoux de la marquise, et un enfant d'une douzaine d'années, debout, coiffé d'une calotte. A gauche, les pieds perdus dans les flots de la traîne de Barbara, se dresse un petit être étrange, une naine minuscule, vieillotte et arrogante. A la gauche de la naine, sur le même plan, un personnage d'allure digne, déjà d'un certain âge, ferme le premier épisode ; et, tout en avant du même pilier, marchant sur l'entablement, sortant



L'ADORATION DES MAGES

(Florence, Musée des Offices)

du cadre, et parlant pour ainsi dire au spectateur, un beau cavalier de vingt ans, à la fière allure, l'épée au côté, le poing sur la hanche, sert de transition entre le premier et le second épisode. Le deuxième arc encadre la cage d'un escalier donnant accès à la cour du palais où est réunie la famille. Trois jeunes gens gravissent les degrés qui se perdent dans la plinthe ; un personnage richement vêtu, détaché du groupe princier, vient au-devant d'eux et leur tend la main.

Les personnages du premier épisode, qui font face au spectateur, ne semblent animés d'aucune passion et d'aucune intention visible ; il semble bien que Mantegna ait rassemblé les membres de la famille dans le but unique de les représenter avec la sérénité qui convient à une œuvre destinée à la postérité, donnant pour prétexte à cette réunion placide la réception de quelque envoyé ou visiteur de distinction. Cependant le marquis Pietro Selvatico a vu là un tableau historique dont le sujet serait la *Réconciliation de Louis II avec son fils qui revient de l'exil* ; sa thèse est basée sur un fait attesté par les chroniques et par tous les historiens sans exception, consacré par une tradition toujours vivante, et propagée chaque jour encore par les légendes écrites sous la plupart des reproductions des fresques.

Vers l'année 1460, la date est à retenir, Louis II, qui, grâce à son alliance avec la Barbara, avait fiancé son fils aîné, Frédéric, à Marguerite de Bavière, fille du duc Albert III, reçut la visite du maréchal de la cour, Hans Frauenberger, chargé de signer le contrat et de fixer la date du mariage. Le jeune prince, engagé ailleurs, refusa de s'unir avec Marguerite ; son père, irrité, menaça de le déshériter, et Frédéric, d'accord avec six gentilshommes de la cour, résolut de s'enfuir. Après avoir erré dans l'Italie pendant plus d'une année, privé de secours, banni, coupé de toute communication avec Mantoue, parce que les édits condamnaient à mort tous ceux qui lui viendraient en aide, le prince échoua à Naples, où ses fidèles compagnons s'employèrent aux travaux du port pour suffire à leur existence. Pendant

ce temps-là, Frédéric, terrassé par la maladie, mourant de faim, réduit à la dernière extrémité, cachant toujours avec soin sa personnalité, s'était caché dans un taudis où il gisait sur un grabat. Barbara, inquiète du long silence de son fils, lança dans toute l'Italie des émissaires qui arrivèrent un jour à la cour du roi Ferdinand de Naples, et ce dernier, ayant pris la chose à cœur, retrouva bientôt la trace du jeune prince. Barbara, avertie de la découverte, finit par fléchir son époux, qui consentit à recevoir Frédéric à merci; mais il resta inflexible dans sa volonté, et contraignit son fils à épouser Marguerite. La cérémonie du mariage eut lieu à Mantoue le 10 mai 1463, c'est-à-dire près de dix ans avant l'exécution de cette fresque. Cette date doit être bien près de celle du commencement de l'exécution des fresques, et on se demande comment, pour célébrer un tel souvenir, Mantegna aurait pu mettre chaque jour, et à chaque heure, sous les yeux des parents et de la jeune épouse, un souvenir qui leur aurait rappelé l'aversion que Frédéric avait manifestée pour celle qui, devenue sa femme, allait être bientôt la troisième marquise de Mantoue.

La composition exécutée sur la seconde paroi (*p.* 58) de la *Sala degli Sposi* du *Castello-Vecchio* est celle qui regarde le lac; elle représente avec certitude un épisode de la vie de famille du même marquis de Mantoue et l'occupe tout entière, coupée seulement par la porte, qui donne accès dans la salle. C'est au-dessus de l'entablement de cette porte que le peintre, sur un fond de paysage d'un aspect grandiose, semé de rochers qui surplombent, et portent des forteresses et autres monuments d'un caractère antique, a déployé le cartel porté par des génies où se lit la dédicace de son œuvre à ses protecteurs (*p.* 49).

Le marquis Louis II vient de descendre de cheval; éperonné, le couteau de chasse au côté, il s'avance au-devant de son fils, le cardi-

nal François, en guidant les pas d'un petit enfant richement vêtu. A l'angle gauche, des valets d'écurie tiennent en mains son lourd destrier, harnaché aux devises de la maison de Gonzague ; et toute une meute de mâtins tenus en laisse, coupée par le chambranle, déborde de l'autre côté (*p.* 56).

La scène se passe aux portes d'une Rome idéale, la Rome restituée des humanistes et de Biondo da Forli, cité imaginaire peuplée de monuments composites, bâtie sur les pentes d'une colline, à laquelle on arrive par de grandes rampes, des lacets, des arcs, des ponts-levis jetés sur des précipices, et ceinte de murailles fortifiées, dont les tours se perdent dans la perspective. Çà et là s'élèvent les temples, le Colysée, la pyramide de Cestius, les statues monumentales ; tout au sommet, un môle gigantesque, vague réminiscence du môle d'Adrien et du tombeau de Cecilia Metella, couronne la cime. Tout un monde s'agite autour de la cité ; des personnages sillonnent les pentes qui y mènent ; un grand arbre solitaire coupe en deux le paysage épique, et ménage la transition entre la cité et les premiers plans du tableau.

Il faut voir là un souvenir de la scène qui eut lieu le 22 août 1472, jour où le cardinal François fit son entrée dans Mantoue à son retour de Rome (1). C'est la scène intime, mêlée de réel et de convention, puisque, la scène s'étant passée à la porte de Mantoue, Mantegna lui donne pour horizon une Rome symbolique (2).

Le cardinal François, plus âgé que dans la première fresque, est au centre, faisant face au spectateur ; de la main droite il tient un pli, de l'autre il retient avec affection la main d'un jeune homme revêtu de l'habit des protonotaires apostoliques, coiffé de la calotte

1. — Voir le poète *Carducci*, dans sa préface à l'*Orfeo* du Politien. (Le *Stanze*, l'*Orfeo illustrate dal Carducci.* — Firenze, 1863, p. 60.)

2. — Il faut remarquer qu'Andrea ne verra Rome qu'en l'année 1488, lorsqu'il sera convié par Innocent VIII à peindre une chapelle au Vatican.



Photogr. de MM. Naya.

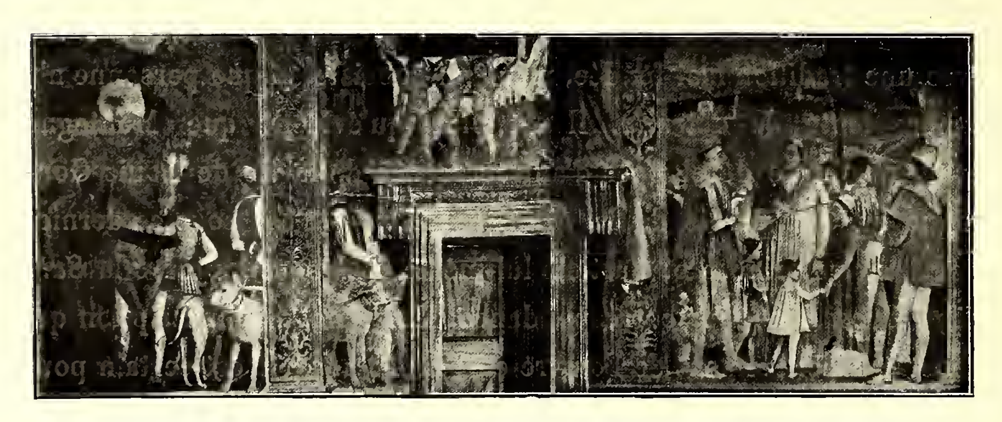
Louis II recevant le cardinal François Gonzague à son retour de Rome.
Mantoue, *Sala degli Sposi*, au *Castello Vecchio*.

blanche. Ce personnage, d'aspect débile et féminin, tient à son tour par la main un enfant à longs cheveux, qui est le frère de celui dont le marquis Louis guide les pas. Tout à fait à droite de la composition, faisant pendant au marquis, un personnage richement vêtu, à longs cheveux, coiffé d'une calotte et couvert d'un manteau court, ferme la composition. Entre les épaules de ces divers acteurs d'autres encore, importants par la place qu'ils occupent, posent tous de profil (1).

Avant de terminer cette description, il nous faut rompre encore avec une tradition mal fondée, mais qui subsiste, et que personne n'a encore tenté de détruire. Il est plus qu'évident que Mantegna avait résolu de développer d'autres scènes de la vie de Louis Gonzague sur les parois de la *Sala dipincta*, — c'est sous ce dernier nom que les princes et l'artiste lui-même désignent toujours la *Sala degli Sposi* dans leur correspondance. Mais, malgré l'inscription qui constate l'achèvement de l'œuvre en l'année 1474, il est certain pour nous que les deux autres faces de la salle, divisées comme les deux premières en trois arcs destinés à servir de cadres aux compositions, n'en ont jamais reçu aucune. Afin de ne point blesser les yeux

1. — Nous avons désigné nettement par des rapprochements, dans un travail purement iconographique publié par la *Gazette des Beaux-Arts* en 1894 (t. XII), les personnages principaux représentés dans ce *Retour de Rome*. Au centre, le cardinal *François Gonzague*, et à gauche, avec son chien couché derrière lui, *Louis II*, *marquis de Mantoue*. Le plus âgé des enfants est le jeune *Jean-François, le quatrième marquis*, qui sera l'époux d'Isabelle d'Este ; à côté de lui, son jeune frère Sigismond qui sera plus tard le Cardinal *Sigismond ;* ce dernier tend la main à son jeune oncle *Louis*, le futur évêque de Mantoue. Le personnage de profil qui ferme la composition et fait pendant à droite à Louis II, est son fils et successeur *Frédéric Ier*. Mantegna s'est lui-même représenté entre Frédéric et le personnage (tête nue, de profil, regardant à gauche) qui disparaît presque. L'artiste, la tête couverte, n'a point encore la longue chevelure qu'il portera dans sa vieillesse. Les trois autres personnages bien visibles restent mal définis pour nous ; l'un concorde assez bien avec le portrait de *Pic de la Mirandole*, réfugié à Mantoue ; l'autre pourrait être le *Politien*, qui a célébré ce *Retour de Rome* et, à cette occasion, a fait représenter l'*Orphée* à Mantoue.

par des espaces vides, Mantegna, qui, sur chacune des scènes qu'il a peintes, a relevé une série de riches courtines formant rideaux de théâtre, a remplacé ici les compositions absentes par un fond d'arabesques d'un beau caractère oriental, dont le motif se reproduit sans fin, comme celui d'une tenture. Ces parties de la salle, qui sont à contre-jour, cachées pendant plus d'un siècle par des armoires contenant des papiers administratifs, et abandonnées comme les autres pendant l'occupation, avaient assez souffert pour qu'on ait créé la



Sala degli Sposi : Le retour de la chasse ; — Porte ; — Louis II et le Cardinal.

légende de la destruction totale de compositions que personne n'a jamais mentionnées. Un examen attentif de l'état actuel, des expériences techniques faites sur les ciments de la muraille, le témoignage des ingénieurs, celui des architectes et des restaurateurs eux-mêmes, qui ont connu l'état actuel il y a quarante ans, ont confirmé le soupçon qu'avait fait naître en nous le consciencieux examen de ces parois. Ce n'est point sans doute Mantegna lui-même qui a exécuté ce travail de décoration murale : c'est le fait des élèves du maître armés d'un poncif ; mais le dessin annonce sûrement le goût suprême du Mantegna. Toute flétrie que soit aujourd'hui cette tenture simulée, elle est encore assez conservée dans ses parties supérieures, pour qu'on juge le motif comme en parfaite harmonie avec celui des courtines qui se relèvent sur les compositions des surfaces achevées. Les docu-

ments d'archives relatifs à la *Sala dipincta* donnent d'ailleurs des preuves incontestables à l'appui de la continuation des travaux après 1474. En 1484, malgré la déclaration de la dédicace, Mantegna travaille encore au *Castello-Vecchio;* en 1505, le 20 octobre, c'est-à-dire à la veille de la mort de l'artiste, François son fils, sur l'ordre du successeur du marquis de Mantoue, met de nouveau la main à la décoration ; et il est plus que probable qu'entre 1474 et 1485 on exécuta les fonds destinés à remplir les vides des arcs de la paroi du *Castello-Vecchio*. Nous savons qu'en dehors de la belle conception architecturale qui sert de cadre aux compositions : la *Famille de Louis II* et le *Retour de Rome*, les sujets épisodiques dans les tympans, les *Médaillons des Césars*, et le plafond avec les *putti* et les serviteurs qui s'appuient à la balustrade circulaire, sont de la main de Mantegna ; mais les deux fils de l'artiste, Louis et François, ont joué un rôle dans l'exécution de la partie ornementale. Le voyage d'Andrea à Rome en 1488, sur la sollicitation du pape Innocent VIII, qui demande à l'artiste des peintures pour le Vatican ; puis la mort de Louis Gonzague, et celle de son fils Frédéric Ier, qui ne règne que six ans ; enfin, plus que toute autre chose, l'abandon complet du *Castello-Vecchio* par Jean-François Gonzague, quatrième marquis, époux d'Isabelle d'Este, expliquent suffisamment que le vieux peintre de Louis Gonzague, entièrement absorbé par sa grande œuvre, *les Triomphes*, n'ait point achevé le *Castello-Vecchio*. Chaque prince ayant souci de laisser sa propre trace dans une construction nouvelle, les successeurs de Louis II et de Frédéric Ier ne reviendront plus jamais au *Castello-Vecchio :* ils vont fonder les appartements de Troie ; et le temps du grand Mantegna sera passé.

Nous avons fait de ces peintures de la *Sala degli Sposi* une longue exposition, dont elles étaient dignes à tous les points de vue ; elles constituent le plus important des documents iconographiques sur les

Gonzague du xve siècle, et là, l'intérêt historique s'ajoute à l'intérêt de l'art. C'est à la fois le Mantegna monumental et le Mantegna familier; à lui seul il appartient de faire, d'une simple réunion de famille habilement groupée, un grand tableau d'histoire, dans lequel il se montre le plus hardi des novateurs au point de vue de la disposition des épisodes; et c'est là vraiment qu'on peut se convaincre qu'au point de vue décoratif et des raccourcis audacieux, le Corrège, le Veronèse et le Tiepolo relèvent d'Andrea au *Castello-Vecchio*.

C'est en cette année 1474, et aussi plus tard, en 1475, que se placent les singuliers épisodes de la vie de l'artiste dont nous avons entretenu le lecteur : le vol des *pomi cotogni* auquel nous avons fait allusion plus haut, et les débats incessants provoqués par une humeur processive, qui met Mantegna aux prises avec Zoan Dona de Pretis, Aliprandi et autres voisins. L'année suivante, en 1476, le peintre de cour ayant été, en reconnaissance de ses bons services et de sa grande œuvre de la *Sala degli Sposi*, gratifié par Louis II d'un morceau de terre situé en façade sur la rue Saint-Sébastien, près de la porte de la *Pusterla*, jette les fondations d'une nouvelle maison. Deux ans plus tard, le 13 mai 1478, nous avons encore dans les lettres d'Andrea l'écho d'une plainte nouvelle; les princes, ses protecteurs, devaient se trouver parfois aux prises avec des difficultés qui les rendaient impuissants à remplir formellement leurs engagements envers les artistes attachés à leur personne; car, ce jour-là, Mantegna, avec une hardiesse et une conviction de sa valeur personnelle, qui ne le font point cependant se départir de son humilité à l'égard du souverain, prend la plume pour lui rappeler les espérances qu'il a pu concevoir près de vingt ans auparavant, alors que Gonzague, en lui envoyant des ambassadeurs à Padoue, insistait si vivement pour lui faire abandonner sa ville natale :

« Lorsque j'étais à Padoue, Lucas Fancelli, le sculpteur, vint à



LA CIRCONCISION

(Florence — Musée des Offices)

Volet du Triptyque de l'Adoration des Mages

moi de la part de Votre Excellence avec des lettres de créance, et me dit de vive voix quel profond désir vous aviez de posséder quelques œuvres de ma main ; il me fit comprendre jusqu'à quel point Votre Seigneurie était bien disposée en ma faveur. Lucas me dit même que Votre Seigneurie m'offrait, si je ne me trouvais pas satisfait de l'appointement qui m'avait été proposé, de l'augmenter encore. J'ajoute qu'il ne se borna pas là et me fit beaucoup d'autres promesses. Je me décidai donc à venir servir Votre Excellence, avec cette volonté qu'elle se pût vanter d'avoir auprès d'elle ce que n'avait nul seigneur d'Italie. J'ai tout fait pour qu'il en fût ainsi ; mais les larges promesses que Votre Seigneurie m'avait faites, si je me rendais à son désir, d'agir de telle façon que *l'appointement ne sérait qu'une faible partie des bénéfices que je retirerais de la situation*, m'ont induit en espérances plus fermes, à mesure que j'avançais dans mon service à l'égard de Votre Excellence. De tout ce que je rappelle ici, on peut juger par les lettres de Votre Seigneurie ; or, voyant autour de moi, depuis près de dix-neuf années, la large rémunération de possessions, de maisons et d'autres bénéfices dont tant de serviteurs, qui les avaient d'ailleurs mérités, ont été comblés, je constate que j'attends encore depuis cinq années la réalisation de la promesse qui m'a été faite de payer ma possession. J'avais espéré aussi huit cents ducats, et de plus un secours pour arriver à payer six cents autres ducats, qui m'avaient encore été promis. Je me trouve aujourd'hui avec beaucoup plus de charges que je n'en avais lorsque je suis venu me fixer à Mantoue. *J'ai des fils mâles et des filles*, dont une en âge de se marier ; et chaque jour je me vois devenir vieux et plus accablé de charges. Étant données les offres que m'a faites Votre Excellence, bien des gens s'imaginent en Italie que je nage dans du lait à l'ombre de Votre Grandeur. »

La lettre, on le voit, est caractéristique par un mélange d'orgueil légitime et d'humilité ; elle nous renseigne aussi sur le nombre des enfants de l'artiste et les charges qui lui incombent. Mantegna insiste

sur son dénuement, mais en même temps il sent tout ce qu'il vaut; et, au moment où Léonard de Vinci vit encore, jeune et plein de génie, où Raphaël n'est pas né, où Michel-Ange n'a pas donné toute sa mesure, le peintre des Gonzague rappelle à son protecteur qu'il possède en sa personne ce *qu'aucun prince de l'Italie n'a jamais possédé.*

La réponse de Louis II est simple et digne : il ne dissimule point des difficultés qui ne sont que trop fréquentes dans la vie de ces seigneurs italiens, dont la générosité dépasse parfois les ressources, d'ailleurs très variables, et, de Goïto, le 15 mai 1478, c'est-à-dire deux jours après avoir reçu la lettre de Mantegna, il répond en ces termes :

« Andrea, nous avons reçu une lettre que vous auriez pu vous épargner la peine d'écrire. Nous n'avons jamais oublié les promesses que nous vous avons faites autrefois; il nous semble que nous n'y avons jamais manqué et que nous avons fait pour vous tout ce qui était en notre pouvoir. On ne saurait obtenir de nous ce que nous n'avons pas nous-même, et vous avez pu constater que, quand nous l'avons pu, nous avons agi à votre égard comme à celui des autres. La vérité est qu'on nous a manqué de parole pour des rentrées depuis plusieurs mois, malgré les obligations contractées; et nous avons été contraint de différer nombre de paiements, comme celui relatif à cette possession que nous vous avons donnée. Nous voudrions même en arriver, pour chercher de l'argent par tous les moyens possibles, à engager jusqu'à nos biens, *tous nos joyaux étant déjà engagés à l'usure.* Ne doutez pas cependant que ce qui vous est dû vous sera payé; nous voulons qu'il en soit ainsi, et cela de très bon cœur. Vous ne devez avoir le moindre doute à ce sujet... On ne peut pas, vous le savez bien, tirer d'un homme ce qu'il n'a pas... mais soyez-en certain, tout ce qui vous est dû vous sera payé. »

En cette même année 1478, le 12 juin, Louis II, après trente-trois années de règne, mourait à Goïto, sa résidence favorite. Mantegna perdait en lui son protecteur; mais il devait continuer, comme il le

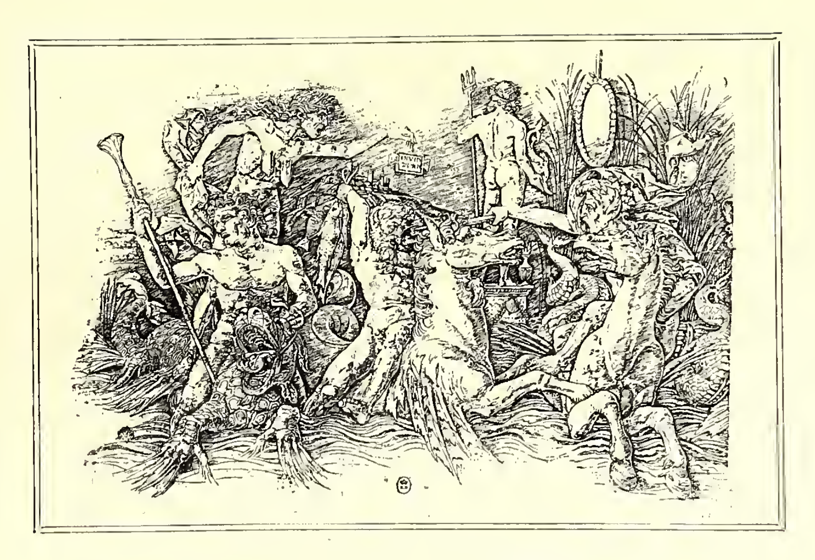
disait, « à vivre à l'ombre de la maison de Gonzague », car Frédéric Ier, fils de Louis II, marié à Marguerite de Bavière, en prenant le pouvoir, allait lui continuer ses bons offices. Ce règne nouveau cependant devait peu durer ; six ans après être monté sur le trône, le troisième marquis laissait à son tour le pouvoir à son fils Jean-François II. Si court qu'il eût été, le règne de Frédéric Ier ne laissa pas que d'être profitable à Mantegna au point de vue de ses affaires. Les concessions de terrain, et la possession des maisons dont l'artiste avait déjà la jouissance effective, n'avaient jamais été régularisées, ou plutôt, comme on dirait aujourd'hui, elles n'étaient pas encore *enregistrées;* Boscoldo, maison de villégiature, grevée d'une rente au marquis Louis, en avait été libérée par lui en 1472 par un décret; Frédéric en fit autant en 1481 pour les terres arables, vignes et maisons concédées à Mantegna à Bonmercato ; il convertissait enfin en un don perpétuel ce bail à vie d'un caractère jusque-là mal défini.

Après la grande entreprise de la *Sala degli Sposi*, depuis l'année 1474 jusqu'en 1483, c'est-à-dire pendant près de dix années, il est prouvé pour nous que Mantegna ne s'est pas attaqué à une seule grande œuvre à opposer à celle-ci ; il n'eut qu'à satisfaire aux demandes des étrangers, qui s'adressaient au souverain pour obtenir de son peintre de cour quelque œuvre enviée, quelques portraits, ou des toiles de chevalet, dont nous arriverons peut-être à déterminer l'identité de date par le caractère qu'elles affectent. La duchesse de Milan, par exemple, avait demandé naïvement au prince Frédéric d'obtenir de son peintre de cour de se servir d'un portrait qu'elle lui adressait pour en faire, non une copie, mais une interprétation plus gracieuse. Mantegna n'entrait point dans de telles combinaisons, qui étaient plutôt faites pour l'offenser : il refusa nettement, et le marquis de Mantoue, pour se justifier de ce refus, n'eut d'autre ressource que celle d'invoquer la bizarrerie de caractère de ces grands artistes auxquels on ne peut rien imposer. Le Prince aurait pu dire que son peintre de cour

était au moment d'entreprendre une de ses œuvres les plus hautes : en effet, dès 1483, les *Triomphes* étaient si bien commencés qu'ils étaient en état, au moins sous la forme de *cartons*, d'exciter l'enthousiasme des étrangers qui traversaient Mantoue. Il est certain que l'année 1483 vit le passage de Laurent le Magnifique à Mantoue, à son retour de Venise ; celui-ci laissa au peintre un grand souvenir de l'intérêt qu'il avait pris à visiter son atelier de la *Pusterla*, où il se délecta de la vue de quelques pièces antiques que l'artiste avait réunies. Nous savons par la lettre que le jeune héritier du trône, Jean-François, écrivit à son père, le marquis Frédéric Ier, alors absent de Mantoue, quelle impression ressentit de cette rencontre le Magnifique, qui partageait la passion de Mantegna et, comme lui, était grand amateur de camées, d'intailles et de morceaux de la sculpture antique sous toutes ses formes. Nous reviendrons sur cette visite le jour où nous rechercherons les traces de la maison de Mantegna à Mantoue.



Les Nains de Cour. Novelli, d'après Mantegna.
(Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale*.)



L'Envie. (Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale.*)

CHAPITRE IV

LES *TRIOMPHES* — LE SÉJOUR A ROME

La commande des *Triomphes.* — Innocent VIII demande au marquis de Mantoue de lui envoyer son peintre de cour. — Décoration de la chapelle du Belvédère au Vatican, aujourd'hui détruite. — Plaintes contre le Pape. — Djem (*Zizim*), otage du Vatican, dans l'atelier du peintre. — Son portrait. — Correspondance avec le marquis de Mantoue. — Retour de Rome. — Donation faite au peintre par le quatrième marquis de Mantoue.



Étude pour le Christ de Copenhague. (Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale.*)

En 1484, Frédéric mourait, et Jean-François, âgé de dix-huit ans, prenait le pouvoir. Moins artiste que Louis II, et voué par les circonstances à la guerre, pour laquelle il se croyait né, le jeune fils de Frédéric Ier allait cependant jouer un grand rôle dans la vie de Mantegna, et lui accorder sa protection la plus décidée. Cependant le doute à ce sujet s'était éveillé chez Mantegna un peu avant la mort de Louis II, à ce point qu'il s'enhardit, en un moment de gêne, à demander secours à Laurent le Magnifique. Le fait est curieux ; la visite de Médicis à l'atelier d'Andrea était récente : il chercha là un appui, et les

termes dans lesquels cette lettre est conçue : « A mon tout spécial bienfaiteur », indiquent bien qu'Andrea avait contracté des relations avec le Médicis au moment de son dernier voyage à Florence.

Il est certain que c'est aux dernières heures du règne de Frédéric I[er] que l'artiste conçut la pensée de représenter un *Triomphe à la façon de Jules César*, et c'est dans les premières années qui suivirent l'accession de Jean-François IV au trône, qu'Andrea accomplit cette œuvre immortelle, restitution idéale d'une vision qui avait hanté son cerveau. Le peintre, par un effort de génie et une intuition sublime, évoquait là tout un passé encore enseveli dans le secret du temps, et restituait des formes qu'il ne pouvait déduire que de quelques fragments de marbre brisés, venus aux mains des Mécènes de l'Italie du Nord, et des textes des auteurs latins. Mantegna, nous l'avons dit, n'avait pas encore vu Rome ; la Grèce ne lui était connue que par quelques statues ; et les arcs de triomphe célèbres étaient encore recouverts par la terre, qui cachait les alentours du Forum et le Forum lui-même.

C'est sur le terrain que son protecteur Louis II lui avait donné, en récompense de ses peintures de la *Sala degli Sposi*, que Mantegna exécuta les *Triomphes*, dans sa propre maison, séparée par un mur mitoyen du petit palais de la *Pusterla*, dont ces peintures allaient être le plus bel ornement. Andrea était en plein travail et pouvait déjà embrasser dans son ensemble son œuvre, reportée sur un carton, ébauchée *a tempera*, et à laquelle il ne restait plus qu'à donner l'enveloppe et à parfaire les détails, quand le Souverain Pontife Innocent VIII demanda au marquis de Mantoue de permettre à son peintre de cour de venir contribuer à la décoration du Vatican.

Les princes d'alors avaient vis-à-vis des artistes cette attitude grandiose, qui relève à la fois leur propre dignité et celle de ceux qu'ils protègent. La *credentiale* du 10 juin 1488, laissée par Jean-

François aux mains de l'artiste pour sa présentation au Pontife, affecte une forme presque héroïque :

« Bien-aimé Saint-Père... j'envoie à Votre Béatitude Andrea Mantegna, peintre excellent, tel que notre âge n'a point vu son pareil ; s'il se distingue lui-même, comme je l'espère, autant que l'imagination de Votre Sainteté en a pu concevoir l'idée, sa gloire et son triomphe en deviendront plus brillants, et j'en concevrai moi-même un incroyable plaisir. »

Le Pontife demanda à Mantegna de décorer une petite chapelle du Belvédère, où il représenta le *Baptême du Christ;* et celui-ci profita d'un séjour de près de dix-huit mois pour répondre à quelques commandes, étudier les monuments, s'enrichir de dessins nombreux d'après l'antique, suivre avec passion les fouilles entreprises sous l'impulsion des humanistes alors en honneur. Mantegna a aussi daté de Rome quelques œuvres exécutées pour des particuliers, entre autres la petite *Madone* (*p.* 68), qui figure au Musée des *Offices* de Florence. Il est à peine croyable que la main, qui exécutait les larges fresques aux murs des sanctuaires, ait pu si minutieusement dessiner les stratifications de la carrière, qui forme le premier plan du paysage servant de fond à la petite *Madone.* La minutie va jusqu'à la sécheresse; c'est la dernière œuvre de cette dimension que Mantegna exécutera : il atteint sa cinquante-cinquième année. Il faudra rattacher aussi à la même époque un tableau délicat, de petite dimension, le *Christ entre deux anges* (*p.* 69), aujourd'hui au Musée de Copenhague, et qui a cette particularité d'avoir pour fond la même *marmorata* qu'on voit dans la petite *Madone*, avec les ouvriers occupés à extraire le marbre. Mantegna en a essayé la composition dans une gravure connue qui figure dans son œuvre (*p.* 65).

Rien ne reste aujourd'hui de l'œuvre commandée par Innocent VIII ; le jour où Pie VI voulut ajouter le *Braccio nuovo* au Vatican, il jeta bas la muraille et la fresque. Nous avons cependant la

notion du sujet et le témoignage de l'importance de cette œuvre, une de celles sur lesquelles l'auteur des *Vite* s'est le plus étendu. La voûte, les murs et le maître-autel étaient peints à la fresque ; le sujet principal représentait le *Baptême du Christ* ; autour du Seigneur et de



Cliché Alinari frères.

La Vierge à la Carrière. — Florence, Musée des *Offices*.

Saint Jean, tout un peuple de convertis s'apprêtait à recevoir le baptême et se dépouillait de ses vêtements. Vasari s'extasie sur le naturel des épisodes ; empreintes d'un caractère *réaliste*, comme on dit aujourd'hui, elles indiquent une évolution dans l'esprit du maître ; Mantegna, à partir de ce jour, sèmera volontiers dans ses composi-

tions des scènes d'un caractère réel très prosaïque, et dont l'exécution est si précise, que les personnages semblent saisis dans l'acte sur la nature même. Une tradition, fortifiée par l'assertion de Vasari et par celle du Taja, dans sa *Description du Vatican* (*p.* 405), assure que Mantegna avait signé la fresque du Belvédère : *Andrea Mantinea, Comes palatinus, Eques auratæ Militiæ, pinxit.* Mantegna était donc deux fois noble ; avant de résider à Padoue, dans la période de transition, Louis II, dans une de ses premières lettres, lui avait concédé le droit de porter les armes des Gonzague ; on les retrouvera dans sa chapelle funéraire à *San-Andrea.* Le fils du maître, François, passe pour s'être inspiré de l'œuvre de son père au Belvédère, dans la représentation du *Baptême du Christ*, qui, à la chapelle sépulcrale de sa famille, fait pendant à sa *Mise au Tombeau*, deux œuvres retrouvées dans l'atelier d'Andrea au moment de sa mort, qui furent exécutées certainement d'après ses cartons, ou tout au moins sous ses yeux par ce même François.



Le Christ et les Saints Anges. — Copenhague, Musée de la Ville.

e séjour au Vatican ne fut pas toujours au gré du peintre : là encore, il se plaignait de ne pas recevoir sa paie; aussi, à peine absent de Mantoue depuis six mois, va-t-il exhaler sa plainte dans la lettre suivante adressée au marquis Jean-François :

« Il y a grande différence entre les façons de faire d'ici et celles de là-bas. Je prie Votre Excellence de m'écrire quelques mots pour me réconforter ; j'ai toujours été, je puis le dire, la créature de la maison Gonzague, m'efforçant toujours de lui faire honneur, et je suis ici à cet effet. Je recommande à Votre Excellence les *Triomphes ;* elle voudra bien veiller à ce qu'on accommode les fenêtres de manière à ce que ce travail ne se gâte point, car en vérité je ne me repens pas de les avoir peints, et je conserve l'espérance d'en faire d'autres, s'il plaît à Dieu et à Votre Seigneurie, à laquelle je me recommande vivement. Je la prie et la supplie sans cesse de veiller sur ma *brigade* de Mantoue. Je prie encore Votre Excellence de vouloir bien faire que Louis, qui est votre serviteur et mon fils, puisse avoir un bénéfice à Mantoue même ou dans la province, pour une somme de deux cents ducats, afin qu'il ne soit pas au-dessous des autres serviteurs de votre maison. Quant à Sa Sainteté, je ne lui demanderai jamais un sou, plutôt devrai-je mettre en gage le peu que je possède ; mais si Votre Seigneurie voulait me faire pourvoir par elle de quelque bénéfice, je l'accepterais très volontiers ; seulement cela me paraît difficile ; aussi supplié-je Votre Seigneurie de m'accorder ce que je lui demande comme dû à de bons serviteurs. Je n'obtiens de Sa Sainteté rien autre chose que les dépenses du commun, de façon que je serais infiniment mieux chez moi. Votre Seigneurie sait bien que les honteux perdent, là où les orgueilleux et les sots triomphent : *quoniam virtuti semper adversatur ignorantia.* » Le marquis, sentant que son protégé avait la nostalgie de Mantoue et se trouvait isolé, ne tarda pas à lui répondre.

La lettre de l'artiste prend de l'importance dans l'histoire de l'art par l'allusion aux *Triomphes;* on voit que cette grande com-

position avait été abandonnée à cause de l'entreprise de Rome, et probablement était-elle déjà placée dans le palais de la *Pusterla*, après avoir été commencée dans l'atelier de Mantegna qui en était mitoyen. Le peintre se préoccupait de l'état de salubrité de l'endroit, les compositions étant assez fragiles de leur nature et exécutées *a tempera*, sur carton doublé de toile. Le marquis, dans sa réponse, encourage Andrea à terminer son travail, afin de pouvoir revenir le plus tôt possible à son œuvre de Mantoue : « Nous sommes satisfait, dit le prince, de vous voir complaire à Sa Sainteté, et, tout en la servant, nous vous rappelons que ces œuvres commencées pour elle, vous devez les expédier aussi promptement que vous pouvez ; et vous penserez alors à celles que vous avez commencées ici, car il nous serait infiniment agréable de les voir achevées ; je parle surtout des *Triomphes* qui, comme vous le dites, sont « chose digne de vous. » On a mis bon ordre à ce que tout ce qui est œuvre de votre main et de votre génie soit bien conservé intact ; nous sommes trop heureux de vous posséder chez nous. S'il plaît à la Sainteté de Notre-Seigneur, comme vous le méritez, de faire bénéficier votre fils Louis dans notre domaine pour une rente de 200 ducats, nous en serons très satisfait, persuadé que ce fils sera digne des coutumes et des mœurs paternelles, et que, comme tout arbre de bonne souche, il donnera de bons fruits ; d'ailleurs, un tel bénéfice ecclésiastique sera là bien placé. »

Cette dernière lettre du prince est de février 1489 ; en juin de la même année, c'est-à-dire juste une année après être arrivé à Rome, Andrea donne encore signe de vie et parle de son travail au Belvédère. Porté sans doute par le travail lui-même, il montre un certain air de contentement, et, se recommandant toujours à son protecteur, il l'assure qu'il fait tout pour lui faire honneur aux yeux du Pontife, qui doit, à son avis, être satisfait et le lui manifester : « L'œuvre, dit Mantegna, est importante pour un seul homme qui veut en sortir

glorieusement, surtout à Rome, où vivent tant d'hommes distingués, dont les jugements ont un tel poids. Comme à la course des *Barberi*, on tente d'avoir le pallium ; et moi, je dois en fin de compte arriver le premier. » On voit que, si l'artiste a affaire à forte partie, il est convaincu et compte sur lui-même. Cette lettre prend aussi de l'importance par le fait qu'elle est écrite au moment même où le frère du sultan Bajazet, le malheureux Djem, devenu l'otage du Vatican, vient parfois s'asseoir dans l'atelier du peintre et le voir travailler. L'histoire de la captivité de ce prince n'est point à l'honneur du Vatican ; après avoir levé contre son frère l'étendard de la révolte, contraint de quitter le territoire, Djem était venu se rendre aux chevaliers de Rhodes, qui avaient pris à ce sujet les ordres du Pontife. Amené à Rome, on donna le Vatican pour prison à ce prétendant, devenu un otage et une arme contre le Turc. Djem fut de toutes les fêtes et parut toujours dans son apparat oriental, accompagné de toute une suite pittoresque : il faisait pour ainsi dire partie de l'état-major du Vatican. Le prince resta prisonnier pendant sept ans ; on se servit de lui contre son frère le sultan, qui restait sous la menace d'une nouvelle croisade, à la suite de laquelle on opérerait contre lui une substitution au trône dans la personne du prisonnier. A la fin, s'étant consumé peu à peu dans l'exil, Djem dépérit de telle façon que le bruit courut de son empoisonnement. Mantegna, au milieu de sa lettre, sûr de distraire Gonzague, fait un portrait d'après nature du personnage et l'accompagne d'un croquis dont on a malheureusement perdu la trace :

« Le frère du Turc, dit Mantegna, est ici dans le palais de Notre Saint-Père, et très bien gardé. Le Pontife lui donne des divertissements de toutes sortes, tels que chasses, concerts de voix et d'instruments, et d'autres plaisirs semblables. Il vient souvent manger ici dans le palais neuf où je peins, et, pour un barbare, ses manières sont bonnes. Il n'est pas dépourvu d'une certaine majesté, ne retire jamais son bonnet devant le pape, pour cette raison qu'il n'en a



Djem, frère de Bajazet, chez le sultan du Caire. — D'après la miniature du manuscrit *De obsidione Urbis Rhodæ* de Caoursin (Paris, *Bibliothèque Nationale*).

Sur le rebord de la fenêtre, on lit en lettres gothiques ZYZYMY, qui est le nom du prince ; au-dessous, sur la robe du même prince, on lit le même nom.

10

pas ; de sorte que chacun en fait de même avec lui. Il mange cinq fois par jour, dort aussi souvent, et boit de l'eau sucrée avant le repas, comme un singe. En mangeant, il joue de la trompette de verre ; et cela arrive parce que ces gens-là ne portent pas de haut-de-chausses. Ils sont agiles cependant, je ne veux pas dire comme un grain d'orge, mais comme une *botta* vénitienne (*tonneau*). Il a un œil comme les tireurs d'arbalète : souvent il le tient fermé ; et quand il l'ouvre, on dirait l'œil de fra Raphaël. Il tranche du grand seigneur, bien qu'il soit dénué de tout ; sa démarche est celle d'un éléphant ; ses serviteurs le vantent beaucoup et disent qu'il est particulièrement remarquable à cheval. Cela peut être, ne l'ayant jamais vu perdre ses étriers ni faire aucune prouesse. C'est un homme très cruel : il a tué quatre des siens en les frappant à la tête, et, d'après ce qu'on dit, ils n'ont pas survécu quatre heures à leurs blessures. Ces temps derniers, il donna un si violent coup de poing à un sien interprète, qu'il fallut le porter au fleuve pour qu'il pût reprendre ses sens. On croit que Bacchus le visite souvent ; en somme, les siens le craignent ; il n'apprécie rien, comme quelqu'un qui ne comprend pas et manque de jugement. Il vit à sa guise, dort vêtu, donne audience assis à la façon des Parthes, les jambes croisées sous lui. Djem porte sur la tête trente mille aunes de toile de mousseline, et des chausses si longues, pour ne pas être vu, que son attitude bizarre fait l'étonnement de toute l'assemblée. Tel je le vois, et tel j'envoie son croquis à Votre Excellence. Je l'aurais déjà envoyé, mais je n'ai pas encore pu bien le saisir, parce qu'il regarde tantôt d'une façon, tantôt d'une autre, comme un amoureux ; si bien que je ne puis me rappeler sa physionomie. En somme, il a un aspect terrible, surtout quand Bacchus lui rend visite (1)... »

---

1. — Bottari, Gregorovius, Dennistown et Feuillet de Conches (ce dernier dans les *Causeries d'un Curieux*), ont connu cette lettre. M. Léon Thuasne, l'érudit auteur de



Djem, dans la fresque du Pinturicchio.
Vatican, *Appartements Borgia.*

La décoration de la chapelle du Belvédère n'était pas encore achevée, quand le jeune marquis de Mantoue, fiancé depuis ses premiers ans à la fille d'Hercule d'Este, dut célébrer son mariage à Mantoue même. Ces fêtes se faisaient avec un déploiement tout théâtral, et Jean-François, qui avait dans la personne de Mantegna un organisateur unique pour le côté décoratif d'une telle cérémonie, résolut de le rappeler par une lettre au Pontife, datée du 16 décembre 1489, où il lui exposait la situation, en s'offrant à lui renvoyer le peintre dès que son intervention ne serait plus utile. Innocent VIII se prêta à ce désir, mais Man-

la publication relative au *Diarium de Burckhart*, dans son curieux volume sur *Djem*, a traité le sujet à fond, et l'a épuisé. C'est à son volume que nous empruntons le texte de cette lettre qui est plus complet que celui donné aussi, dès 1857, par Carlo d'Arco, dans son *Arti et Artefici di Mantova*.

Nous regrettons vivement la perte du croquis original de Mantegna, qui aurait fixé un point d'iconographie important et très controversé. La récente réouverture des appartements Borgia, au Vatican, a remis en relief le souvenir de Djem ; on a cru pouvoir assurer que son portrait, de la main du Pinturicchio, figurait dans la fresque *Sainte Catherine devant l'empereur Maxence*. La comparaison du dessin de Mantegna avec la figure du Pinturicchio, où l'on croit reconnaître Djem, servirait aux spécialistes à résoudre le problème iconographique. Si nous en croyons le ton de la lettre qui l'accompagnait, le dessin de Mantegna devait être plutôt une caricature qu'un portrait. Mais il devait certainement donner les traits essentiels, la physionomie et le caractère vrai. Nous donnons à cette occasion un portrait inédit de Djem, de l'authenticité duquel on ne saurait douter ; c'est sans doute un hors-d'œuvre, mais la pièce est de haute importance, en ce qu'elle résout cette question si controversée du portrait de Djem ; et elle deviendra d'un grand prix pour les iconographes. C'est la reproduction d'une miniature du manuscrit original de Caoursin *De obsidione Urbis Rhodæ*, rédigé par le vice-chancelier de l'ordre des chevaliers, qui figure au Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris. Le nom

tegna, sous le coup d'une crise rhumatismale qui lui rendait tout déplacement impossible, dut s'excuser auprès de son protecteur. En même temps, le Pontife prenait à témoin les deux envoyés de l'état pénible dans lequel était son hôte, état qui ne permettait point de l'exposer aux rigueurs d'un tel voyage en plein hiver, et il en exprimait tous ses regrets en souverain (1).

Les cérémonies du mariage eurent lieu aux premiers jours de février 1490 ; le 6 septembre de la même année, le Pontife exprimait sa reconnaissance envers le prince, qui lui avait permis d'accomplir son désir de posséder une œuvre de la main de Mantegna, et de le voir figurer parmi les artistes qui avaient contribué à décorer le Vatican. Le peintre avait répondu de tout point aux espérances du Saint-Père, qui le constate en ces termes : *Desiderio nostro satisfecit, ut nihil ad opus ejus addi posse videtur* (2).

PAR la lettre de Jean-François, quatrième marquis de Mantoue, que Mantegna avait remise aux mains du Saint-Père, le jour de son arrivée à la cour pontificale, portant la date du 10 juin 1488, nous voyons que le séjour du peintre au Vatican avait duré exactement quinze mois. Rentré à Mantoue, à sa maison de la *Pusterla*, avec la satisfaction d'avoir contribué à maintenir entre son protecteur et le Saint-Père des relations qui avaient le plus haut prix pour le souverain, Mantegna reprend les *Triomphes ;* il n'abandonnera plus son œuvre avant de l'avoir terminée. On a vu les circonstances

de *Zyzymy*, qui est le surnom de Djem, trois fois répété en lettres d'or, au-dessus de sa tête et sur la frange de sa robe, accuse la personnalité. Ce même personnage est reproduit neuf ou dix fois dans le manuscrit, au cours du récit fait par Caoursin, qui, témoin du siège, eut l'occasion de voir Djem pendant tout son séjour à Rhodes. Ajoutons que l'exemplaire du manuscrit est unique comme exemplaire de dédicace.

1 et 2. — Ces deux dernières lettres sont publiées dans Carlo d'Arco : *Arti et Artefici di Mantova*, Mantoue, 1857.



LA FAMILLE DE LOUIS II GONZAGUE

Mantoue _ Castello-Vecchio

Sala degli Sposi

qui ont empêché l'artiste d'assister à l'entrée dans Mantoue de la jeune souveraine, fille de la maison d'Este ; Mantegna ne connaissait point la famille de la nouvelle princesse, mais il avait été en relation dans sa jeunesse avec Guarino de Vérone, le grand pédagogue dont le fils, Battista Guarino, était le précepteur d'Isabelle ; c'est de lui qu'il obtint une lettre privée pour la marquise : il la présenta dès le mois d'octobre. Cette entrevue, à laquelle la nouvelle épouse, douée d'un sens si vif des arts plastiques, ne pouvait être indifférente, allait amener des relations constantes avec Mantegna pendant les quinze dernières années de sa vie ; et ces liens devaient devenir plus étroits à partir du moment où Isabelle, ayant formé le projet de se constituer une retraite et de l'orner à son gré, allait imposer au grand artiste des sujets auxquels il sut se prêter, avec une bonne grâce qui a lieu de nous surprendre chez un peintre aussi volontaire. Il est évident que le charme d'une princesse jeune, aimable, belle, très amoureuse des arts, et qui se montrait dès le premier jour ardente à les protéger, eut de l'action sur cette nature altière et ce caractère rebelle. De là sont nées des œuvres délicates, qui font un contraste frappant avec les grands travaux décoratifs du maître, et qui, mieux que toutes les autres, prouvent la souplesse de ce puissant génie. Mantegna s'est attendri à la voix d'Isabelle et a su se prêter patiemment à des fantaisies et à des inventions parfois si bizarres, qu'elles avaient rebuté le Pérugin, et que Giovanni Bellini s'y déroba résolument.

C'est probablement à la fin de 1491 que les *Triomphes* vinrent occuper la place qui leur était réservée dans le palais de la *Pusterla ;* car, le 4 février 1492, Jean-François, concédant par décret à Mantegna une nouvelle donation, et énumérant dans cet acte les divers travaux exécutés sous son aïeul et sous son propre règne, y comprend ces dernières grandes compositions : « *Perche lavoro in sacello et camero nostræ arcis, et perche modo Julii Cesaris Triumphum nobis pinxit.* » On voit qu'il s'agit ici du *Castello-Vecchio*, de la chapelle (*sacello*), de

la *Sala degli Sposi* ou *Camera dipincta*, enfin des derniers *Triomphes à la façon de Jules César*, qui venaient à peine d'être achevés. Cette fois la donation était très considérable, car elle consistait en deux cents grandes mesures de terre dans le territoire de Borgoforte. Nous ne nous appesantirons point ici sur les *Triomphes :* fidèle à notre principe, nous allons envisager l'œuvre dans son cadre naturel, dans l'atelier même de Mantegna, dont nous retrouverons la trace, et aussi dans le palais de la *Pusterla*, où cette belle composition devait trouver sa place du vivant du peintre et du prince qui la lui avait demandée.



La Vierge et l'Enfant.
(Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale*.)

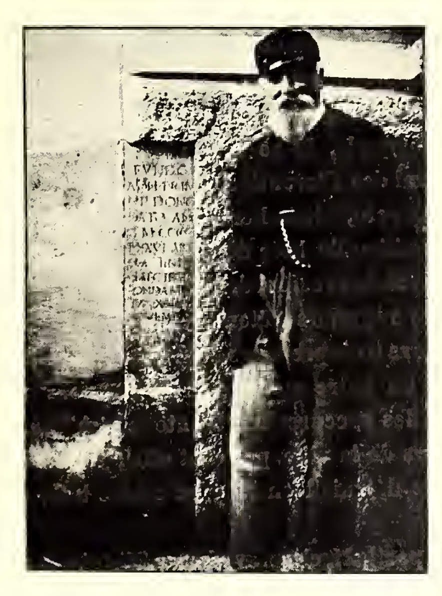


Façade postérieure du palais Saint-Sébastien ou *Pusterla*. — État actuel.

CHAPITRE V

LES *TRIOMPHES*. — LA MAISON DE MANTEGNA

Le palais de Saint-Sébastien ou de la *Pusterla*. — Mantegna construit sa maison sur le terrain donné par Louis II. — Les Triomphes. — Leur histoire. — Enthousiasme de Gœthe pour les *Triomphes*. — Recherches et fouilles dans la maison de Mantegna. — Les possesseurs successifs, depuis Mantegna jusqu'à nos jours. — Mantegna architecte. — Preuves tirées de Bettinelli. — La *Rotonda* ou *atrium*. — Visite des princes dans l'atelier de l'artiste.



Pierre angulaire de la maison de Mantegna, avec l'inscription commémorative de la pose des fondations.

Avant de franchir la porte de la *Pusterla* qui débouche sur le plateau où s'élève le palais du *Té*, but de tous les pèlerinages des voyageurs, celui qui visite Mantoue doit s'arrêter sur la petite place de Saint-Sébastien, devant l'église de ce nom bâtie par Leo Battista Alberti pour Louis II. Ce coin de la ville fut cher aux Gonzague ; trois fois ils l'ont consacré : par le monument de l'Alberti, par le petit palais de la *Pusterla*, appuyé à la fortification, et par la maison de Mantegna, qui est mitoyenne

avec cette petite résidence privée du marquis Jean-François II. Le prince, dit la tradition, avait voulu donner une place digne d'elle à l'une des plus grandes œuvres du peintre des Gonzague : les *Triomphes à la façon de Jules César*.

L'église de Saint-Sébastien, quoique l'architecture de sa façade soit encore à peu près intacte, a perdu son aspect primitif ; les fresques extérieures de Mantegna, la *Vierge* et un *Saint Fabien*, ont disparu sous les injures du temps ; les bas-reliefs de l'école de Donatello, disposés en formelle aux parapets des trois arcs du centre, sont aujourd'hui encastrés aux murs du *Museo Civico*, et le monument lui-même, désaffecté depuis 1648, est attribué à l'artillerie, tandis que le cloître et le monastère des Révérends Pères *Scopetini*, qui en dépendaient, sont transformés en caserne (1). Quant au palais, de la *Pusterla* ou de Saint-Sébastien, après avoir servi de lazaret, il est aujourd'hui réduit à l'état d'hôpital. Les intérieurs sont bien conservés au point de vue de la construction, mais les murs sont blanchis à la chaux ; la partie supérieure a

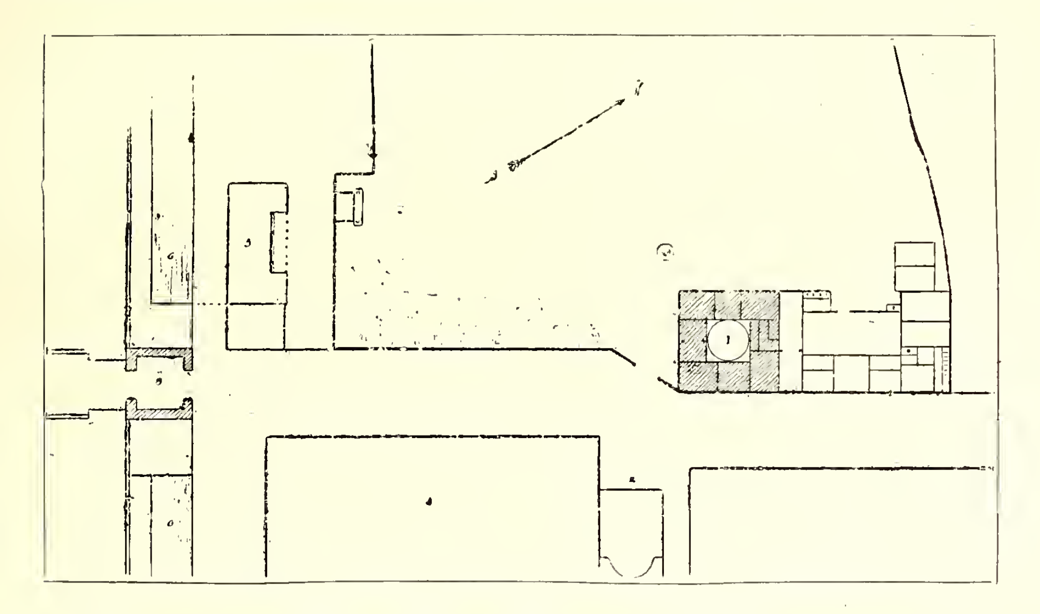
1. — Nous devons à M. Guido Carocci, inspecteur des monuments et des fouilles de la Lombardie, la note suivante sur l'origine et l'importance de cet ordre :

Les *Scopetini* prennent leur origine des chanoines réguliers du *San-Salvatore* de Bologne, moines de l'ordre des *Agostiniani,* auxquels, le 20 mai 1420, sur l'instance du comte Guido-Antonio Montefeltro, général des Florentins, le pape Martin V donna l'église et le monastère de *San-Donato*, à Scopeto, situés hors la *Porta Romana* de Florence, sur les pentes de Bello Sguardo, au milieu de bois de bouleaux (*scope*). Ce nouveau couvent devint le siège le plus important du susdit ordre et donna bientôt le nom à toute la règle (*Scopetini*). Les chanoines réguliers s'étendirent dès lors en Toscane et surtout en Lombardie. En Toscane, leurs trois premiers monastères furent ceux de *San-Salvatore*, *San-Donato* à Scopeto, et un autre aux portes de Sienne. En Ombrie, ils s'établirent à Gubbio ; ils eurent aussi des succursales à Mantoue et à Crémone. Le couvent de Scopeto, trop voisin des murs de la ville, pouvant offrir un abri aux ennemis qui venaient assiéger Florence, on le détruisit en 1529, en même temps qu'une grande partie des faubourgs de Florence.

San Antonino, en parlant des *Scopetini*, dans la partie II, chap. xv, de son *Histoire des Congrégations*, s'exprime ainsi : « Ex inde multiplicati sunt in fratribus et conventibus in pluribus civitatibus, quæ congregatio dicitur *Scopetinorum* a dicto loco (Scopeto), sed magis proprio San Salvatoris. »


C. Naya

cependant gardé sa décoration primitive, qui consiste en une série de guirlandes et d'écussons aux armes des Gonzague, dans chacune des voûtes en pénétration (*p.* 87). La *zecca*, ou atelier de la Monnaie, est aussi intacte : au plafond, dans une rosace d'un beau dessin, s'étale le *crogiolo*, c'est-à-dire le creuset, où fond un lingot d'or, l'une des *imprese* du quatrième marquis de Mantoue (*p.* 119).



PLAN D'ENSEMBLE DES ABORDS DE LA MAISON DE MANTEGNA. — PLACE SAINT-SÉBASTIEN.

1, Maison de Mantegna. — 2, Église de Saint-Sébastien. — 3, Jardins de Mantegna. — 4, Cloître du couvent des *Scopelini*. — 5, Palais de Saint-Sébastien (la *Pusterla*). — 6, Les remparts et la porte.

Rien ne dénonce au passant la maison de Mantegna, qui est située en face même de l'église, en bordure sur cette rue Saint-Sébastien, aujourd'hui *via Giovanni Acerbi*, complètement renouvelée, empreinte du caractère le plus moderne, et désormais consacrée par la municipalité à l'Institut Technique. La tradition qui en consacre l'authenticité n'est pas discutable : elle est attestée par une inscription très ancienne et d'un bon caractère, gravée sur un pilastre encastré dans l'angle de la construction même, du côté de la *Pusterla : Sur un terrain donné par Louis, Prince optime, Andrea Mantegna a fait ces fondations, le*

15 *des Calendes de novembre* 1476. Nous donnons ici la pierre elle-même relevée sur nature (*p.* 79).

Deux fois, à deux années de distance, nous avions insisté pour pénétrer dans toutes les parties de l'édifice ; après nous en avoir sommairement fait les honneurs et nous avoir promené dans des salles d'étude d'un caractère moderne, le custode nous en avait écarté avec conviction, alléguant qu'à la suite d'appropriations successives tout ce qui pouvait rappeler ici le souvenir du maître avait disparu. Revenu plus tard avec insistance, errant dans le bâtiment en toute liberté, en scrutant les murs, les sondant, et demandant leur secret à ces façades que les commentateurs de Vasari, et Ridolfi lui-même, assurent avoir vues en 1770 couvertes encore de fresques, nous avons acquis enfin la certitude d'avoir vraiment foulé le sol qu'a foulé Mantegna. On retrouve encore sous les badigeons la devise superbe qu'Andrea empruntait aux Gonzague ; ses écussons, fixés aux angles de la façade, sont rentrés pour ainsi dire dans la muraille, et des rapprochements avec le tombeau du maître à l'église de San-Andrea nous ont enfin permis de vérifier les hypothèses qui s'étaient présentées à notre esprit. Tous ceux qui veulent étudier l'histoire dans les ruines, en pénétrant avec nous au cœur de l'édifice actuel, verront, après avoir entendu le récit de nos investigations, s'affermir en eux la conviction d'être entrés dans le sanctuaire, vide aujourd'hui, où Mantegna gardait ses marbres précieux et les restes de l'antiquité, dont il poursuivait la recherche avec tant d'enthousiasme. Sans doute, ce n'est là qu'un coin de ce qui fut la demeure d'Andrea ; mais le peintre y a écrit son nom, il l'a marqué de son sceau, et l'architecture, à n'en plus douter, fut son œuvre.

C'est ici que Mantegna a exécuté les *Triomphes*. Louis II, son protecteur, est mort ; après un règne de six années seulement de son fils Frédéric Ier, Jean-François II, quatrième marquis, son petit-fils, a pris le pouvoir : chacun de ces deux successeurs de Louis II a

eu pour l'artiste la même considération, et lui a témoigné le même intérêt ; et huit années se sont écoulées depuis que Mantegna a construit sa maison, sur les terrains que lui a donnés son protecteur, terrains fertiles, tout en vergers et en potagers. La muraille de la ville est là tout près, baignée par les eaux du Mincio, depuis longtemps détournées de leur cours dans un but de défense. Tout tumulte ici s'apaise : ce coin de la ville est recueilli, et ce n'est qu'aux jours de fête que la foule se porte à Saint-Sébastien. Mantegna vit là paisible ; nous savons par sa correspondance qu'il a des jardins agréables avec de beaux ombrages, et des fruits savoureux dont les couleurs éclatent sur le fond des verts feuillages ; il travaille en silence, et vient de mettre la première main à l'œuvre qui le rendra immortel.

LES *TRIOMPHES*



Décoration d'une voûte du Palais de la *Pusterla*.

On a dit que le jeune prince Jean-François II aurait inspiré le sujet à l'artiste ; mais, comme ce quatrième marquis n'avait que dix-huit ans lorsque Mantegna commença les *Triomphes*, nous doutons qu'il ait eu cette initiative. L'idée est trop personnelle au caractère du peintre pour qu'il n'ait pas eu lui-même cette inspiration ; la pensée des *Triomphes*, d'ailleurs, domine l'époque et la remplit : dans ce même palais de la *Pusterla*, Lorenzo Costa et Leo Bruno peindront plus tard le *Triomphe de Jean-François* entouré de ses capitaines ; Mantegna peindra encore des *Triomphes* à Ferrare pour Hercule Ier ; Albert Dürer, plus tard, empruntera au maître l'idée du *Triomphe de Maximilien* ; et le *Triomphe de Jules César* est l'illustration naturelle des *Commentaires de César*, qui fut le livre de

chevet de tous les capitaines d'alors : témoin le nombre de manuscrits aux armes de chacun d'eux, conservés encore aujourd'hui dans tous les dépôts d'État.

Mantegna gravera partie de sa composition à la pointe ; Andrea Andreani, en 1599, les reproduira, et c'est par lui qu'ils deviendront célèbres dans l'Italie et dans le monde entier. Quand l'époux d'Isabelle a prescrit à Lorenzo Costa, devenu à son tour peintre de la cour de Mantoue, d'exécuter la toile qui existe encore aujourd'hui au château de Tœplitz, chez le prince Clary Aldringhen, représentant son propre triomphe, et provenant de ce même palais de la *Pusterla*, pour lequel elle avait été composée, il n'a fait que s'inspirer de Mantegna ; il continuait un ensemble décoratif dans le goût du temps, comme on ajoute un portrait d'ancêtre à une galerie de famille.

Dès 1484, la composition est tracée, nous le savon spar une lettre de Louis Gonzague, évêque de Mantoue, adressée à Jean de la Rovere. En 1486, le 26 août, le duc d'Urbin est venu admirer l'œuvre, interrompue en 1488 par le départ de Mantegna pour Rome, où il est allé peindre une fresque au Vatican, avec une lettre de recommandation de Jean-François ; et l'artiste, en juin de la même année, préoccupé du sort de cette grande composition qu'il a abandonnée, prie le prince de bien faire réparer les fenêtres de l'endroit où il l'exécute, « afin de ne pas voir se gâter un travail dont il se trouve assez satisfait pour ne pas regretter de l'avoir entrepris ». A son retour, Andrea achève son œuvre, et celui qui l'a commandée réalise le projet de construire le petit palais de la *Pusterla*, qui recevra les *Triomphes*, et va devenir sa résidence privée. Nous ne pouvons pas errer quant à la date, puisqu'un décret du 4 février 1492, signé du quatrième marquis Jean-François, concède à l'artiste un nouveau don de deux cents *biolche* de terrain en récompense de ses travaux *in sacello*, c'est-à-dire dans la chapelle, — *in camera nostræ arcis*, c'est-à-dire dans la *Ca-*

mera dipincta du *Castello-Vecchio* ou *Sala degli Sposi*, — enfin *perche modo Julii Cesaris triumphum nobis pinxit*, c'est-à-dire parce qu'il a peint pour nous le *Triomphe à la façon de Jules César*. On voit que Jean-François ne fait qu'énumérer ici les œuvres les plus importantes de son peintre de cour.

Ces *Triomphes*, qui ne sont que des cartons sur toile fine, collés sur papier, rehaussés de couleurs et peints *a tempera*, orneront donc le palais de la *Pusterla*. Cette petite demeure privée, sur laquelle on a si peu de renseignements, en dehors des œuvres dont elle fut ornée par les artistes attachés à la cour après la mort de Mantegna, s'adosse à la fortification même, et la porte de la ville en fait presque partie et s'y appuie (*p.* 79). Les murailles au midi dominent la fortification, et ont vue sur le plateau où s'élèvera plus tard le palais du *Té*, construit par le fils et successeur de Jean-François II. Jusqu'en 1525, ce plateau est occupé par les haras et les herbages, où le prince surveille de près l'élevage des chevaux de la race de Mantoue, dont il est si fier. La façade principale et l'élégant portique au large balcon du petit palais donnent sur les terrains concédés à Mantegna, et le voisinage du peintre de cour en est si rapproché, qu'étreint de trop près, Jean-François II, vers l'année 1494, au moment où il habitera définitivement la *Pusterla*, qu'il va prendre en affection, par une convention amiable avec Mantegna, rattachera la propriété de l'artiste à la couronne, et donnera à celui-ci le moyen d'émigrer dans une autre partie de la ville.

On a tout dit sur l'œuvre capitale de Mantegna, et on sait son histoire : il serait difficile d'apporter à ce propos une notion nouvelle. La composition est vulgarisée par les nombreuses gravures qui en ont été faites ; Mantegna lui-même les a reproduites d'une main magistrale, au moins en partie, et nous avons dit qu'Andrea Andreani, à la fin du XVIe siècle, les a rendues avec le tour particulier de sa main.

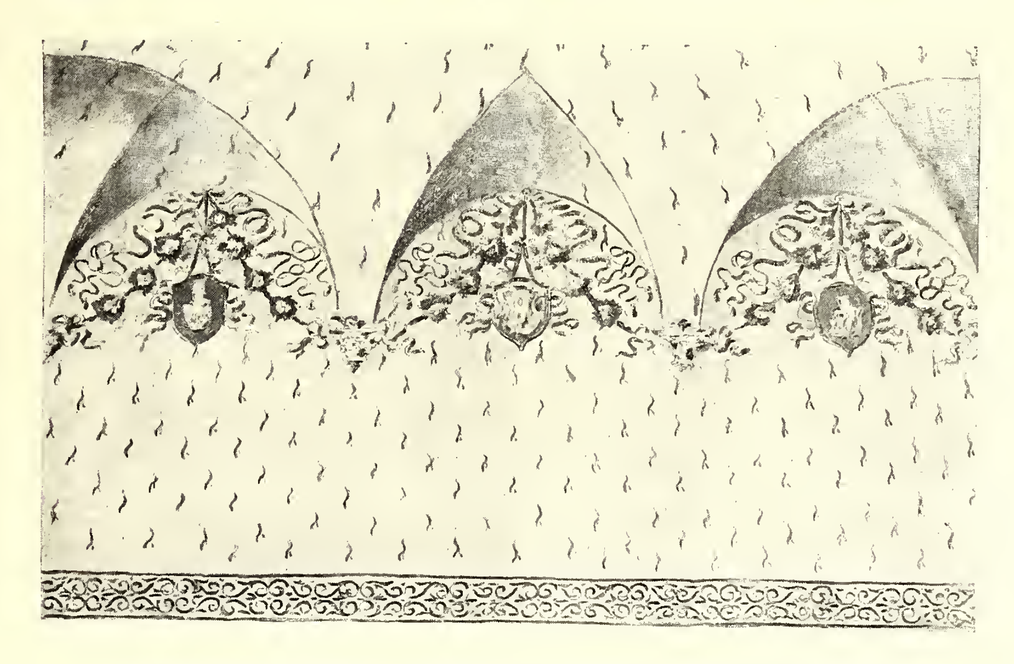
moins ferme, mais fidèle (1). Après Andreani vint Robert Van Anden Aert, de Gand, en 1692 ; C. Huyberts enfin en a enrichi une traduction anglaise des *Commentaires de César* publiée à Londres en 1753. Les neuf panneaux ont les mêmes dimensions, un peu moins de 4 mètres chacun, sur une hauteur identique, et les figures sont au-dessous de la proportion de la nature. Il est certain que ces panneaux ont figuré dans le palais de la *Pusterla :* tous les témoignages l'attestent ; la seule place que l'œuvre ait pu y occuper est la salle du premier étage où, tendus sur châssis, ces panneaux formaient une suite, séparés par des pilastres décorés d'ara-



Façade intérieure du palais Saint-Sébastien ou *Pusterla*.

1. — Andrea Andreani, 1598. — *Tabulæ Triomphi Cæsaris, olim nutu excelsi Francisci Gonzagæ, inclitæ urbis Mantuæ tunc Marchionis IIII, prope D. Sebastiani ædes, in majori ejus aula, ab Andrea Mantinea Mantuano.* — Paris, *Bibl. Nationale*, Cabinet des Estampes.

besques à relief, surmontés de lourds chapiteaux, dans le goût de ceux qui divisent les compositions de la *Sala degli Sposi* du *Castello-Vecchio* de Mantoue. Ces pilastres n'ont pas été livrés avec les peintures, de sorte qu'à *Hampton-Court*, où les *Triomphes* décorent aujourd'hui une longue galerie, trop étroite, et qui manque du recul nécessaire, chaque partie se raccorde à l'autre, excepté cependant pour le septième pan-



Décoration de la muraille au-dessus des *Triomphes*. — Palais de la *Pusterla*.

neau, où le pilastre est figuré sur la toile même. On connaît un document par lequel François Mantegna, le fils, se reconnaît auteur de ces parties architecturales de la décoration. Il y a là, grâce au rôle que jouent l'architecture, les fonds, les accessoires et les costumes, tous empreints d'un majestueux caractère, et très fidèles, en raison de la connaissance des marbres grecs et romains que révèle la composition, une véritable *restitution* du triomphe antique, tel que celui dont le maître du monde aurait pu être l'objet à sa rentrée dans Rome, après ses conquêtes. C'est une invention rendue réelle par le milieu et l'ambiant : toujours sévère et grandiose, elle a aussi sa grâce et son

humanité. Encore qu'elle soit conventionnelle par le rendu, puisque la couleur n'y intervient que par place, cette grande page classique prend la réalité de la vie par la précision du détail et les intentions de chacun de ses épisodes ; son caractère sculptural en fait une œuvre intermédiaire : elle tient du bas-relief et de la peinture.

Les *Triomphes* étaient fixés aux murs de *Hampton-Court* depuis plus de trois siècles, quand le grand Gœthe, passionné pour l'antiquité à l'égal du maître, lui rendit un hommage éclatant, dans un article critique où il suivait pas à pas la marche triomphale, et en expliquait le sens et l'esprit. Plus tard, Frédéric Schlegel, arrêté au Musée du Louvre devant le *Parnasse* et la *Sagesse triomphe des Vices*, poussa un cri d'enthousiasme, en exaltant le génie du peintre dans ses *Lettres de Paris*. Il est plus que probable que Gœthe n'avait jamais vu les originaux de Mantoue ; peut-être avait-il eu sous les yeux, à Vienne, les petites réductions peintes d'après les cartons du maître, classées dans les collections de l'archiduc Léopold ; mais à coup sûr, amateur fervent des reproductions de la statuaire, et collectionneur des gravures des premiers maîtres de la Renaissance, le poète avait dans ses cartons les études au burin des *Triomphes*, gravées par Mantegna lui-même. Gœthe, plus sûrement encore, possédait l'album d'Andrea Andreani ; rapprochant alors la composition des descriptions des historiens romains, et assistant pas à pas au défilé triomphal en poète et en savant, il remarqua que Mantegna, en dehors de sa connaissance indiscutable de l'antiquité, avait dû traduire, le pinceau à la main, les descriptions du *Triomphe de Scipion* d'Appien, et y mêler les éléments pittoresques qui figurent dans la description du *Triomphe de Vespasien* par Flavius Joseph. Pour les costumes, les fonds, les architectures et les accessoires, le peintre avait aussi dû mettre à contribution les bas-reliefs de la colonne Trajane, l'arc de Titus, les



TIBERIUS CÆSAR

Mantoue _ Plafond de la Sala dei Sposi

Castello_Vecchio

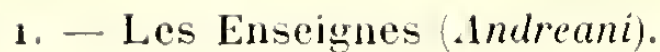
monnaies et les médailles antiques. Nous avons d'ailleurs la preuve, par la correspondance, qu'il avait encore à sa disposition, dans les collections des fils de Louis II, son protecteur, dans celles du cardinal François, dans celles de Jean-François et de Louis, le protonotaire, évêque de Mantoue, et même dans celles d'Isabelle d'Este, tout ce qui pouvait être une représentation plastique de la vie romaine. Alors le poète refit à son tour le *Triomphe*, dans un superbe article qui aurait été perdu pour nous, étrangers, si Meyer, l'ami fidèle du héros de Weimar, n'avait recueilli pieusement ces élans de sa plume, qu'il prodiguait dans des feuilles locales, animées de sa flamme et entretenues presque par lui seul, avec l'aide de Schiller, au moment où tous deux marchaient la main dans la main, donnant au monde l'admirable spectacle de l'amitié de deux grands hommes, dont le cœur ne connut jamais l'envie.

Les petites réductions de la gravure d'Andreani nous donnent la suite et le développement du cortège triomphal, et les trois fac-similé des gravures du maître ici reproduits nous en montrent le mouvement tumultueux mais précis, la science accomplie du dessin et des lois de la perspective, l'ingéniosité dans l'arrangement, et la faculté admirable qu'avait Mantegna de superposer des plans d'êtres vivants en marche, de les presser les uns contre les autres, et les entremêler sans désordre et sans confusion. On admire surtout ici les ingénieux artifices d'un parti pris perspectif, qui permet à l'artiste de dégrader plan par plan la hauteur de ses personnages, et, dans les recouvrements des couches humaines pressées les unes contre les autres, de retrouver à leur place les parties invisibles, et de rattacher les têtes qui émergent à chacun des corps interceptés, qu'on devine par la seule justesse du mouvement. Les *Triomphes*, comme œuvre picturale, ont moins d'importance qu'ils n'ont de portée comme œuvre d'imagination. Sans doute, c'est une restitution historique ; mais, outre que c'est la première qu'ait pu faire la Renaissance des grands actes de la vie antique,

représentés jusqu'ici par Boticelli, Gozzoli, et quelques-uns des primitifs d'une façon naïve, c'est aussi une création : les personnages y

SUITE DES *TRIOMPHES* (RÉDUCTION)



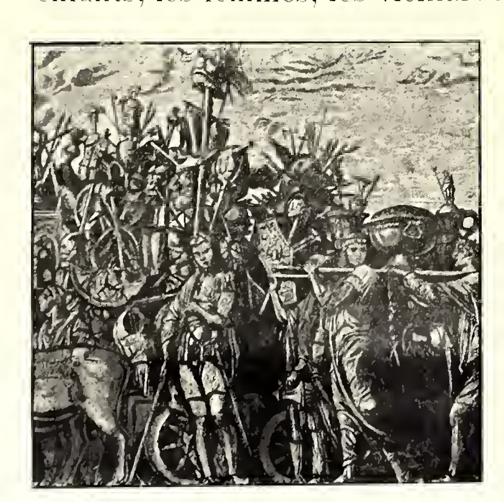


1. — Les Enseignes (*Andreani*).



2. — Les Dépouilles des Temples (*Andreani*).

vivent de leur vie propre, les bas-reliefs antiques se sont animés ; les enfants, les femmes, les vieillards, les guerriers, les législateurs, les





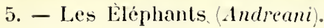
3, 4. — Les Trophées (*Andreani*).

curieux, et jusqu'aux captifs sont dans leur rôle et concourent à l'effet, de par la tension de la volonté de l'artiste, qui a fait de chacun d'eux un acteur du grand spectacle qu'il a voulu représenter.

Les gravures réduites ici à très petite dimension, d'après Andrea Andreani, permettent au lecteur de suivre la scène panneau par panneau.

SUITE DES *TRIOMPHES* (RÉDUCTION)




5. — Les Éléphants (*Andreani*).



6. — Le Butin (*Andreani*).

1. — Les fanfares ouvrent la marche ; les soldats romains suivent, portant les enseignes des légions ; en avant le buste de *Roma Victrix ;* derrière eux des images



7. — Les Captifs (*Andreani*).



8. — Les Enseignes (*Andreani*).

des villes conquises depuis le premier jour où le conquérant a appelé les légions.

2. — Un premier char triomphal suit, portant un Jupiter géant et une Junon escortés de cavaliers ; des béliers, des catapultes, des autels conquis, des statues

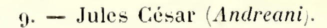
de Dieux et de Déesses enlevés aux temples des régions soumises, et, au premier plan, le buste de Cybèle traîné sur un petit chariot.

3. — Tout un butin de guerre est amoncelé sur les chars : des armes, des cuirasses, des enseignes, des boucliers, un arsenal entier. De beaux jeunes hommes vigoureux portent les trésors.

4. — D'autres porteurs suivent, chargés des dépouilles opimes : l'or de l'ennemi, les monnaies contenues dans des vases superbes ; derrière eux des génisses couronnées pour le sacrifice, conduites par de jeunes aides des prêtres, le couteau à la main. Sur les collines s'élèvent des monuments antiques, et sur les horizons se

SUITE DES *TRIOMPHES* (RÉDUCTION)





9. — Jules César (*Andreani*).



10. — Projet non exécuté (*Mantegna*).

détachent les trompettes guerrières, au col démesuré, précédant les éléphants.

5. — C'est le panneau le plus célèbre, celui qui nous montre la plus belle figure de tout le triomphe, le jeune acolyte sacré, retenant un bœuf destiné au sacrifice. Les jeunes thuriféraires sont montés sur les lourds éléphants, qui s'avancent, le front couronné de corbeilles pleines de fruits, splendidement harnachés. L'encens fume dans les lampadaires.

6. — Un dernier groupe de porteurs du butin ferme la marche des éléphants : tous sont chargés de vases splendides, trésors des souverains vaincus, et, au centre de ce panneau, seuls, succombant sous les poids des armures, des lourdes chlamydes, des casques et des boucliers, marchent les chefs, ceux qui, sans doute, ont été les plus vaillants, et auxquels revient l'honneur de porter les trophées.

7. — Le groupe des captifs, les mains liées, confondus, femmes, enfants, vieillards, nourrissons au sein des mères. Ici tous les épisodes ont leur signification,

et les intentions sont multiples : toujours épris des mouvements naïfs, Mantegna montre un enfant qui arrête sa mère et se soulève pour lui demander de le porter sur ses bras.



Les *Trophées*. (Réduction de la gravure de Mantegna.)

8. — Gœthe voyait dans ce huitième panneau ceux qui insultent au malheur par des chansons joyeuses les jours de triomphe, alors que les vaincus traînent le char du vainqueur. Les derniers personnages sont des soldats porteurs des images des ancêtres, de la louve, des aigles et des grands étendards flottant au vent. Les hampes de bronze sont surmontées des bustes des aïeux.

9. — César s'avance, une palme à la main, couronné par la victoire, monté

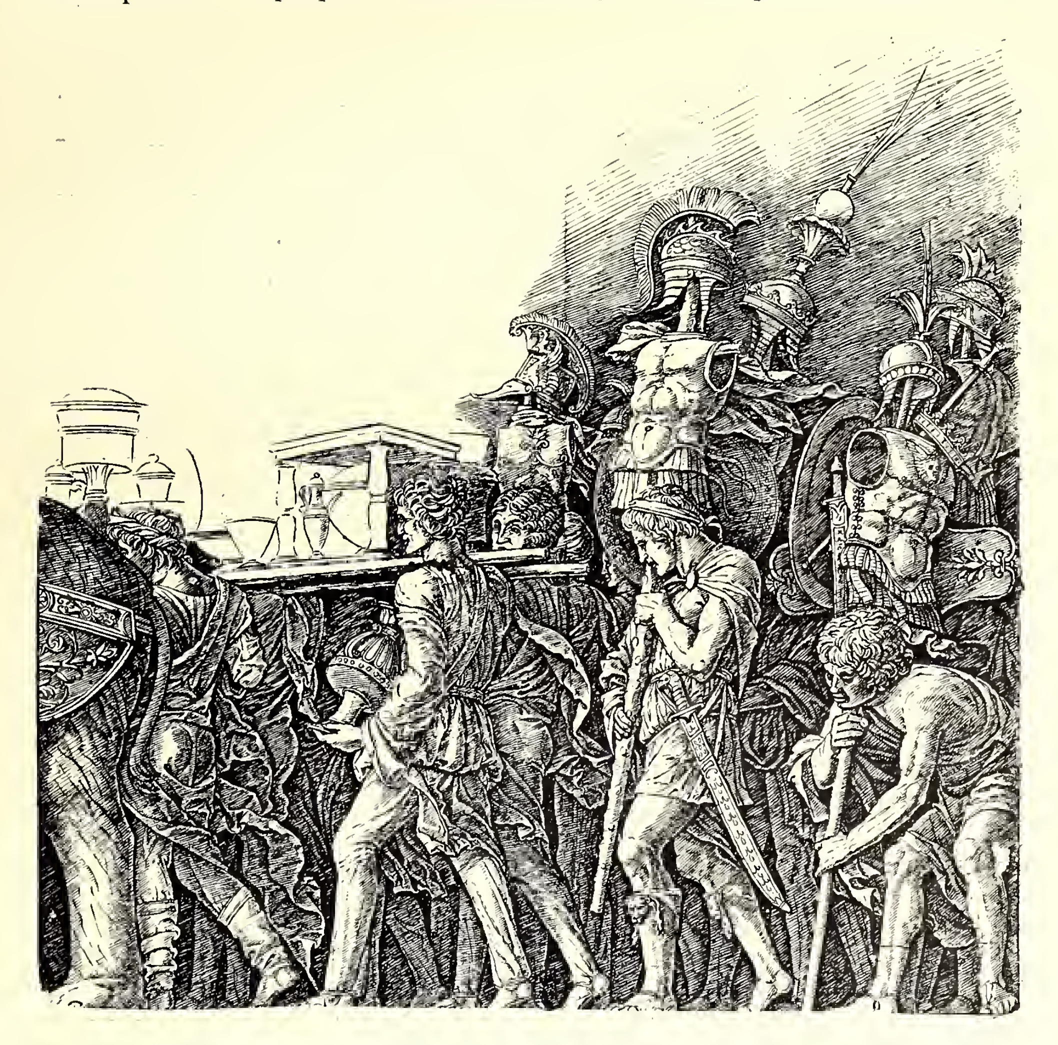
sur un char; il passe devant un arc triomphal; des génies lui offrent des lauriers; un beau jeune homme semble l'arrêter pour lui présenter, au bout d'un disque, sa devise, devenue celle des heureux conquérants : *Veni, vidi, vici.* Le panneau semble un bas-relief qui s'anime ; le coursier superbe qui traîne César fait penser aux chevaux de bronze qui se dressent sur le portail de Saint-Marc.



Les *Éléphants.* (Réduction de la gravure de Mantegna.)

10. — Nous rejetons à la fin du cortège la gravure d'un dixième panneau gravé, dont les divers cabinets d'estampes de l'Europe possèdent des exemplaires. Ce panneau semble n'avoir point été exécuté et être resté à l'état de projet; on ne connaît ni dessin, ni réminiscence autre que cette épreuve, poussée d'ailleurs aussi loin que les autres épisodes de la grande composition.

Nous n'admettons pas absolument que le petit palais de la *Pusterla* ait été construit spécialement pour les *Triomphes*, comme le répètent la plupart des écrivains qui en ont parlé ; mais il est



Variante des *Trophées*. (Réduction de la gravure de Mantegna.)

possible qu'une fois construit, les neuf panneaux qui composent la suite aient suffi à remplir l'emplacement qui leur était destiné ; nous constatons même qu'il en était ainsi, après les avoir mesurés sur place. L'étude faite, Mantegna aura laissé le dixième à l'état de projet. Gœthe, frappé de voir que la partie intellectuelle de la nation,

les politiques, les lettrés, les juristes, les artistes, la pensée romaine et la *Pax Romana* en un mot, qui s'associaient elles aussi aux *Triomphes*, n'étaient pas représentées dans le cortège, voulut voir là le complément des *Triomphes*, et il a reconnu dans ces personnages graves, à têtes étranges parfois, à l'aspect sévère toujours, les sénateurs et les dignitaires qui auraient dû suivre immédiatement le char. Derrière eux les guerriers qui les escortent sous les armes auraient, selon lui, clos la marche triomphale.

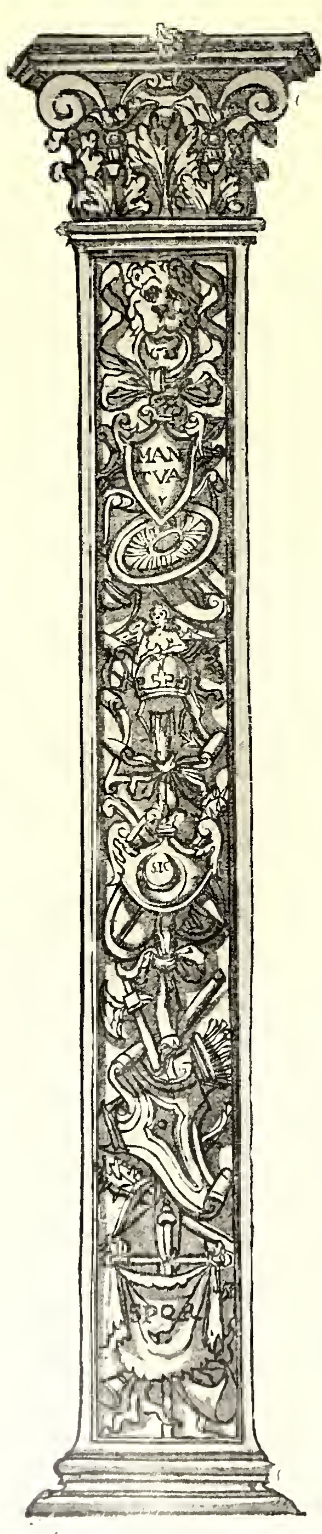
La longue fréquentation des œuvres du maître, et toutes les comparaisons et les rapprochements que nous avons dû faire pour nous rendre compte de l'authenticité de telle ou telle œuvre, nous ont amené à faire une remarque inattendue et qui a son importance. Les amateurs qui connaissent le beau dessin de Mantegna, donné au Musée du Louvre par M. His de la Salle, *Projet d'une Statue à Virgile*, adressé par lui dans une lettre à Isabelle d'Este, dérobé probablement aux archives de Mantoue au commencement du siècle, et vulgarisé par le fac-similé publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* à l'appui d'un article d'Armand Baschet sur Mantegna, pourront juger du bien fondé de l'observation. Le personnage de face, au centre du groupe, portant un livre à la main, est la reproduction identique de celui qui représente Virgile dans le dessin d'Andrea pour la statue du poète (*p.* 134).

Les *Triomphes* ne sont guère restés plus de trente à trente-cinq ans aux murs de la *Pusterla :* de 1490 à 1525 ; il n'est pas probable, Jean-François étant mort en 1519 à la *Pusterla*, qu'il ait pu renoncer de son vivant à cette parure superbe. Frédéric II, fils et successeur du quatrième marquis, voulut qu'une telle œuvre contribuât à la décoration de la grande salle dite de *Troia*, première annexe faite au *Castello-Vecchio* et point de départ de la *Reggia*. Cette noble composition devait faire là grande figure, et se trouver plus en harmonie avec l'ensemble qu'à la *Pusterla*, en



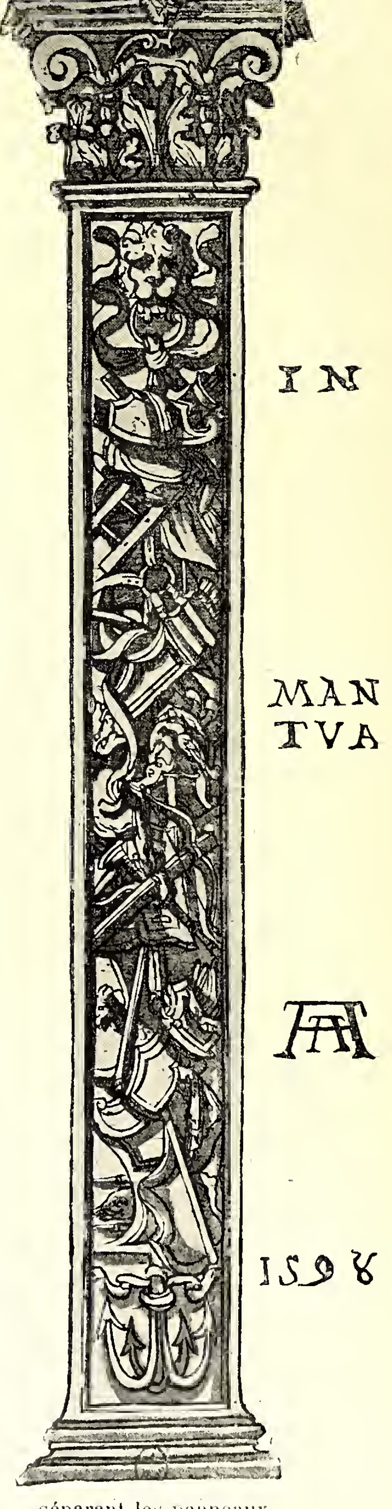
raison du caractère grandiose des nouveaux appartements du grand palais. En visitant cette salle dite de *Troia*, on retrouve encore aux murs les emplacements qu'y occupaient les panneaux, comme on constate aussi, dans la salle des *Arazzi* de cette même *Reggia*, la place qu'y ont occupée les splendides tapisseries des *Actes des Apôtres*, tissées à Bruxelles d'après les cartons de Raphaël, et les raccords faits sur la muraille par Felice Campi, pour compléter la décoration par des ornements de même caractère destinés à les encadrer.

Les cartons des *Triomphes*, tels que nous les voyons aujourd'hui à *Hampton-Court*, ont beaucoup souffert : vendus au roi Charles Ier Stuart, en 1627, par le dernier duc Gonzague de la branche directe, en même temps que les importantes collections formées par ses ancêtres, ils ont été soumis à de rudes épreuves. Transportés de la *Pusterla* à la *Reggia* d'abord, puis de la *Reggia* à Venise, où on les mit à bord du vaisseau *The Inassurance*, envoyé par Charles Ier pour les recevoir, avec les autres œuvres d'art de toute nature à lui cédées par Vincent, le roi les affecta à son château de *Hampton-Court*. Soumis plus tard, comme tous les biens de la Couronne, à un inventaire et à une expertise préliminaire, puis retirés de la vente faite par ordre du Conseil d'État après le trépas de Charles Ier, l'État, sur la demande de Cromwell, les retint pour la somme de 1.000 livres sterling, prix d'expertise payé aux créanciers du souverain. Leur première place à *Hampton-Court* fut la muraille de fond de la *Galerie de la Reine Anne;* sous Georges Ier, les panneaux passèrent dans la grande salle à manger, d'où on les éloigna il y a soixante ans à peine, pour faire place à une série de tapisseries de Lebrun : ils allaient enfin servir à la décoration de l'ancienne *Galerie des Animaux*, ou couloir de communication qui ferme tout un côté de la *Cour de la Fontaine* du palais ; c'est là qu'ils figurent encore aujourd'hui. Cette salle, longue de 104 pieds anglais sur 14 de large, a pris désormais le nom de *Salle des Triomphes ;* on a pu y développer les neuf panneaux et faire



suivre la composition dans son ordre naturel, sans solution de continuité, depuis les soldats romains qui ouvrent la marche triomphale et portent le buste de *Rome victorieuse*, jusqu'à Jules-César, le sceptre en main, qui s'avance sur son char précédé des licteurs et des hérauts, brandissant le pallium où se lit sa devise, devenue celle des rapides conquérants : *Veni, vidi, vici.*

Comment s'étonner qu'après de telles péripéties une série de peintures légèrement peintes *a tempera* aient dû solliciter le concours des restaurateurs ? Guillaume III prit cette responsabilité ; il avait alors pour peintre décorateur des palais royaux un artiste français du nom de Louis Laguerre, fils du maître de la ménagerie royale de Versailles et filleul de Louis XIV. Après avoir fait de la peinture sous Lebrun, ce Laguerre était passé en Angleterre, où il était parvenu à prendre la succession du peintre Verrio, auquel

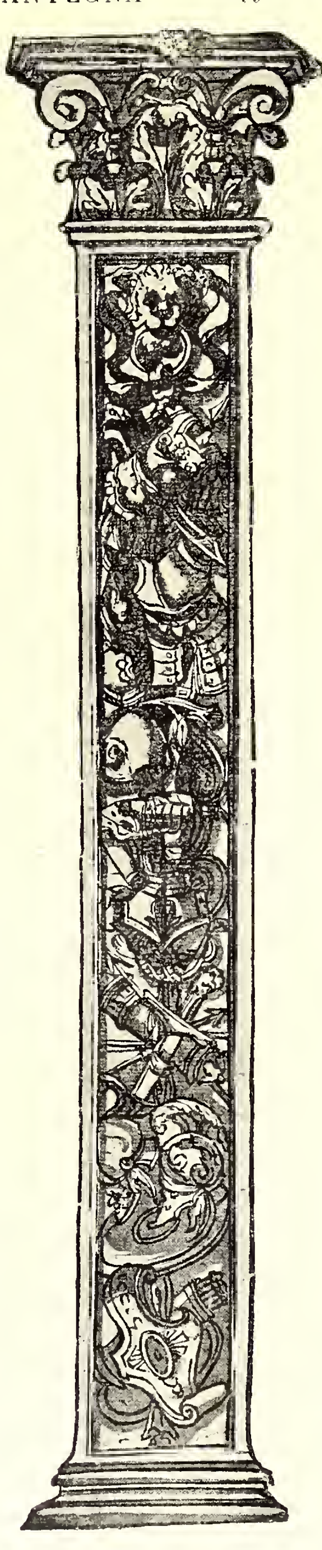


Étude pour les pilastres séparant les panneaux



on doit les peintures du grand escalier de *Hampton-Court*. Guillaume lui confia la mise en état des *Triomphes;* et celui-ci accomplit sa tâche de telle façon, que l'opprobre en est resté sur son nom. Il n'y a pas un écrivain d'art de l'époque qui n'ait flétri l'artiste à ce sujet (1). En réalité, les parties restaurées sont touchées avec lourdeur, et, dans quelques endroits, le peintre a suppléé sans façon, par son propre dessin, à celui du maître. La trace du passage de Laguerre se révèle aux yeux les plus inexpérimentés :

1. — On désigne Laguerre, né en 1633 et mort à Londres en 1721, sous le nom d'*Old Laguerre,* à cause de son fils John, qui suivit aussi la carrière. *Old Laguerre* a été en faveur sous Guillaume III ; on lui doit les *Travaux d'Hercule,* peintures murales de *Hampton-Court,* et les peintures décoratives de palais et châteaux des comtés de l'aristocratie. Choisi par la fabrique pour décorer la coupole de Saint-Paul, il fut éloigné par l'influence de Thornhill, alors dans toute sa faveur comme décorateur. L'escalier de *Marlborough House* est son chef-d'œuvre ; il a du brillant et de l'éclat. On le nomma président d'une première Académie de peinture qui se forma en 1711.



des *Triomphes* Gravure d'Andreani.)

mais là où la couleur est celle d'Andrea, la touche grasse, et la matière de la *tempera*, restée fraîche et blonde, donnent un grand charme à ces figures aux larges plis et aux gestes grandioses. Ceux qui n'ont point vécu dans l'atmosphère de Mantegna par la connaissance de ses œuvres, par celle des gravures qui reproduisent la scène, et par les compositions qui s'en rapprochent, ne peuvent vraiment point comprendre désormais, en face des panneaux originaux réduits à l'état où nous les voyons, l'enthousiasme que suscitèrent ces *Triomphes*. Cette résurrection d'un monde évanoui, cette évocation superbe d'un temps qui ne se révélait alors à Mantegna que par de rares vestiges, cause un profond étonnement, surtout quand on pense que Mantegna n'avait pas vu Rome, et, pour tout monument de l'antiquité, ne connaissait que l'amphithéâtre de Vérone, les statues et fragments trouvés à Altino et à Aquileia, les pierres gravées, et les camées des Médicis, qu'il étudiait avec passion et qu'il prodigua de tout temps dans ses compositions, les réinventant presque toujours et les modifiant, en s'inspirant de l'âme de l'antiquité. La gravure d'Andreani, à défaut d'une reproduction directe des panneaux de *Hampton-Court*, que nous regardons comme véritablement insuffisante aujourd'hui, donne une idée juste de la composition du maître. Mantegna d'ailleurs en a reproduit lui-même quelques fragments marqués de sa griffe, et leur caractère en est autrement saisissant que celui dont Andreani a marqué son œuvre, très appréciable pourtant au point de vue de la composition.

LA MAISON DE MANTEGNA

PÉNÉTRONS dans le clos de Saint-Sébastien ou de la *Pusterla*, où s'élevait l'habitation de Mantegna, et voyons s'il est permis, en face de ce qui reste, d'imaginer avec quelque assurance ce qui fut, d'y évoquer l'image du peintre des *Eremitani*, des *Triomphes* et de la *Sala degli Sposi*, et de la replacer dans ce cadre. En sondant ces murs, en interrogeant ces témoins du passé, nous

remuerons des idées et nous en suggérerons peut-être au lecteur; enfin, par des rapprochements de forme et des oppositions de documents, nous apporterons peut-être une contribution nouvelle à l'histoire de Mantegna à Mantoue.

Nous sommes ici sur un terrain neuf. Pour appuyer les conjectures que nous ont suggérées nos investigations, et opposer l'état primitif à l'état actuel, nous avons d'abord consulté les Archives de la Municipalité, où on conserve les plans de l'ancien cadastre ; puis, nous avons demandé au professeur Chizzoni, qui, depuis douze ans, enseigne le dessin et la perspective à l'Institut Technique, c'est-à-dire dans l'ancienne maison de Mantegna, de faire les relevés les plus propres à appuyer nos démonstrations. (*Voir* le plan d'ensemble, *p.* 81.)

La première de toutes les conditions, celle de l'identité de lieu, est remplie, puisque la pierre commémorative fait foi ; les sondages prouvent que le périmètre de la construction primitive est resté le même, et qu'alors que l'édifice a subi des modifications dans son plan intérieur et s'est doublé de nouvelles annexes, l'habitation de Mantegna elle-même, à laquelle on est venu souder l'Institut Technique, n'a changé ni dans sa masse, ni dans sa distribution générale. Pour plus de précision, nous accuserons la construction d'un escalier au siècle dernier, des ouvertures de baies et communications nouvelles dans la rotonde centrale, et enfin la modification des baies sur le jardin.

Nous avons dit qu'en 1494 la maison de Mantegna est entrée dans le domaine ducal, par convention amiable avec l'artiste. Elle est tombée par la suite des temps aux mains de Pierro Gonzaga, et la famille Cassoni, qui l'a achetée de ce cousin des Ducs, a respecté la partie qui nous intéresse. On conserve à la Municipalité les dessins des travaux ordonnés par les successeurs de ce dernier, les Lanzoni, et, quand on compare ces plans au plan actuel, on ne peut plus douter que la maison de Mantegna n'ait toujours affecté, de 1476 jusqu'aujourd'hui, un plan carré, composé de quatre corps de logis, avec une

cour carrée au centre. Dans cette cour, l'architecte, *qui n'est autre que Mantegna, comme nous le prouverons*, a inscrit après coup un cercle parfait, qui laissait, et qui laisse encore à chacun des angles de petits espaces triangulaires, retraites vides, voûtées en arc de cloître, prenant vue sur ce *cortile*. L'habitation avait, elle a toujours une hauteur de trois étages sur toutes ses faces : la façade principale bordait la rue Saint-Sébastien ; les trois autres prenaient vue sur les jardins, et toutes s'éclairaient par des fenêtres ouvrant sur la cour intérieure. Ces dispositions générales sont restées les mêmes. Là se circonscrivait la vie de l'artiste ; de sorte que, de son temps, on pouvait se représenter l'aspect de la construction par quatre corps de logis faisant un carré parfait, avec une cour à ciel ouvert au centre.

Maison de Mantegna. — Plan de la Rotonde centrale.

Les marquis Lanzoni, acquéreurs de la famille Cassoni, tout en transformant l'habitation par des annexes, n'en ont pas moins conservé intact le corps de la maison même ; nous en avons pour preuve un *Projet* dessiné, conservé aux Archives de la Municipalité, qui révèle l'intention de convertir la *Pusterla* en un casino avec jardins spacieux, tir à l'arc, et autres divertissements ; mais si l'on compare ce plan avec l'état actuel, pour retrouver les fondations de ce casino et des bâtiments qu'indique le projet, on acquiert la conviction que le plan conservé à la Municipalité est resté à l'état de projet, et que l'intention du marquis n'a jamais été réalisée. Celui-ci n'a fait qu'ajouter des ailes basses à la maison de Mantegna, pour y trouver des logements plus vastes et des communs. La dernière transformation, c'est-à-dire l'appropriation à l'Ecole Technique, a consisté en la

juxtaposition d'une seconde maison, en prolongement sur la voie Saint-Sébastien, et, du même coup, on a remanié la façade de la maison Mantegna sur cette voie, en la recrépissant sur toute sa hauteur. Cependant, si l'on fait aujourd'hui le tour de l'édifice, et si l'on examine les autres façades, et surtout celle postérieure, qui donne sur les jardins, on peut se convaincre qu'elles n'ont subi que les injures du temps, et qu'à part des jours nouveaux ouverts, et d'autres qu'on a supprimés, on a bien devant soi la façade du xv[e] siècle, avec les cicatrices blanchies des parties remplies des crépis successifs, avec des vestiges indécis de colorations plus ou moins vives. Si on fouille cette surface du bout de la lorgnette à certaine distance, et si on l'étudie comme il convient, on reconnaît vite qu'elle était peinte à fresque. Non pas qu'elle ait reçu quelque composition dont on pourrait reconnaître le sujet ; mais cette décoration consistait en des compartiments architectoniques, avec corniches, oves et frises, où parfois des micas de majoliques scintillent au soleil. Ces vestiges sont encore assez sensibles sur un champ de deux mètres de large (1).

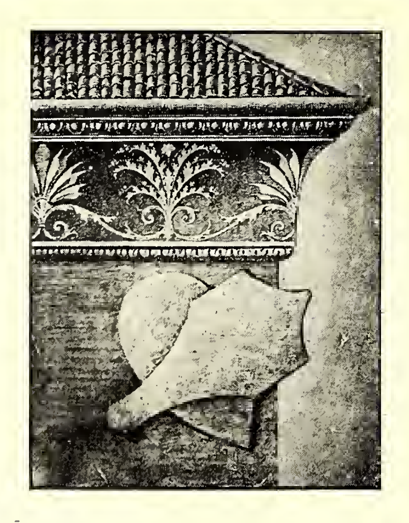


Maison de Mantegna. — Vue sur le jardin.

1. — « *Quanto ai dipinti sulla faciata della casa verso il giardino, ne esiste encora una larga traccia* (2 *metri quadrati coi lei colori*). *Il carattere di queste pitture accena a representare scomparti architettonici, decorati con cornici, avoli, fregi,* etc. » (Extrait du Rapport du professeur Chizzoni, qui a bien voulu faire sous nos yeux les diligences nécessaires pour sonder le monument et décaper certaines parties de la Rotonde.

Cette constatation justifie l'assertion des commentateurs de Vasari : « *Il principe li fe poi dono di un fondo vicino alla chiesa di San-Sebastiano, inche potesse fabricarvi*

Le profil de la corniche de couronnement qui règne sur les trois façades consiste en une gorge d'un large dessin, décorée d'une frise de grandes palmes alternées avec une plante en éventail ; une moulure quart de rond, décorée de la feuille d'eau, rattache la gorge au corps de la construction, et une suite de larges oves la couronne. Aux deux angles de cette même façade, juste au-dessous de la corniche, sont encore fixés deux grands écussons superposés en biais, dont la partie supérieure projette une saillie très appréciable en dehors de la ligne d'aplomb de la muraille. Ces écussons étaient peints et portaient naturellement des emblèmes ; mais la couleur ayant disparu sous l'action du temps et les couches successives de badigeon, nous ne pouvons que nous borner ici à des conjectures au point de vue des devises.



Maison de Mantegna. — Détail de la corniche.

Nous sommes enclin à croire que ces écussons peuvent être en terre cuite ou en métal découpé ; s'il en était autrement, le temps ne les eût point épargnés ; ils sont placés hors de toute atteinte, à une telle hauteur que nous n'avons pu vérifier nos suppositions. Un tel élément de décoration était deux fois approprié à cette maison du peintre : la forme des écussons dénote l'époque, elle concourt à la

---

su una casa », — et celle de Ridolfi (*Vie de Mantegna*) : « *Il Mantegna aveva tutta dipinta a fresco la predetta casa, ma gli Tedeschi, nel memorabile sacco de Mantova del* 1630 *mandarono a male quelle pitture* ».

Cette dernière assertion n'a pas de valeur ; le temps et les remaniements de la façade, à laquelle les maçons ont remis la main pour ouvrir des jours, en boucher d'autres, et y fixer leurs échafaudages à plusieurs reprises, suffisent à expliquer l'état actuel.



D'après la Photogravure de MM. Braun Clément & Cie

LA SAGESSE VICTORIEUSE DES VICES

(Musée du Louvre)

preuve de l'identité du monument, et elle est caractéristique du titre de Chevalier de la Milice d'or, et de celui de Comte palatin, dont Mantegna était investi. Nous retrouverons les emblèmes effacés sur la tombe du peintre à *San-Andrea*, portés par des génies, et sculptés à la clef de la voûte de la chapelle de Saint Jean-Baptiste, concédée au peintre par le chapitre en 1504. On peut aussi admettre que Gonzague, en s'emparant de la maison de Mantegna, vers 1494, ait fait mettre ses propres armes aux deux angles de l'édifice, et ait fait rafraîchir les fresques ou en changer le caractère ; mais, nous le répétons, aucun vestige des emblèmes ne permet de reconnaître si les armes sont particulières à l'artiste ou à ses protecteurs (1).

Jetons les yeux autour de nous ; les jardins actuels sont convertis en vergers plantés de vignes et d'arbres fruitiers, reste du vaste *orto* de la *Pusterla*, dépendant jadis des jardins du palais de ce nom. Du point où nous sommes, faisant face à la maison, à son angle droit dans la perspective, apparaissent la façade de l'église Saint-Sébastien, construite par Leo Battista Alberti, et, soudé à l'église, l'ancien monastère des Révérends Pères *Scopetini*. Plus à notre droite, presque mitoyen à la maison de Mantegna et regardant sa façade latérale, s'élève, à peu près intact, le petit palais de Saint-Sébastien ou de la *Pusterla*. Nous ne pouvons plus faire le tour entier de la maison, autrefois isolée de toute part, obstruée aujourd'hui du côté nord par la construction de l'École Technique ; mais l'éperon d'angle qui fait saillie délimite bien l'ancienne construction propre à Mantegna. Quant à la façade, qui est mitoyenne avec le palais de la *Pusterla*, comme elle est exposée au midi, elle a conservé sa frise supérieure plus intacte, et reçu une décoration contemporaine des

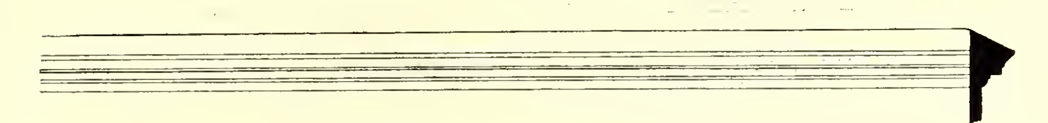
1. — Dans un document notarié du 22 juin 1492, publié par le comte Carlo d'Arco, dans son ouvrage *Degli Arti et degli Artefici in Mantova*, Mantegna est qualifié : *Spectabilis Miles et Comes Magnificus D*s *D*s *Andrea Mantegna*... — Le document est rédigé par le notaire Saraceno.

Lanzoni, les propriétaires du xviiie siècle, qui consiste en un grand cadran solaire avec inscriptions nombreuses, et une rose des vents dans le caractère du temps.

Il semblait naturel que le plan de la façade sur les jardins permît d'entrer de plain-pied dans les pièces du rez-de-chaussée; il en était ainsi jusqu'à la dernière appropriation aux écoles publiques, mais ces entrées sont désormais closes. Supposons que la porte murée soit encore accessible : entrons, et cherchons à l'intérieur les traces de l'atelier du maître. Le peintre devait occuper les grandes pièces éclairées au nord, aujourd'hui transformées en classes : rien n'y révèle sa présence; mais, si nous sortons dans la cour circulaire du centre, certaines dispositions particulières nous arrêtent, et c'est sur cette partie de l'édifice que nous voulons appeler l'attention du lecteur.

CETTE rotonde à ciel ouvert joue ici le rôle d'un *atrium :* elle affecte la forme d'un cercle parfait, d'un diamètre de 11^m,35. Si on lève la tête, on a pour dôme le ciel bleu d'où la lumière tombe à flots : la lumière est douce et tempérée, car le soleil, à cause de la hauteur du puits, n'y pénètre qu'à une certaine hauteur. Cette forme circulaire, nous l'avons dit, constitue une addition faite au plan du constructeur par l'artiste lui-même, dans un intérêt pratique et dans un but décoratif. La construction en effet nous le révèle : tandis que les murs, dans lesquels est inséré le cercle, sont de bonne épaisseur, les parois de celui-ci sont construites en léger, à l'aide d'une simple brique revêtue de ciment. Cette façade toute décorative, indépendante de la maison même, est toute en surface et ne porte qu'un petit attique, ou tambour, couronné d'une corniche de faible saillie, recevant une couverture de brique d'une pente très douce qui vient buter sur les quatre façades carrées montant de fond.

La décoration de cette rotonde additionnelle est exécutée sur un simple revêtement, un enduit fait sur la brique, avec des moulures



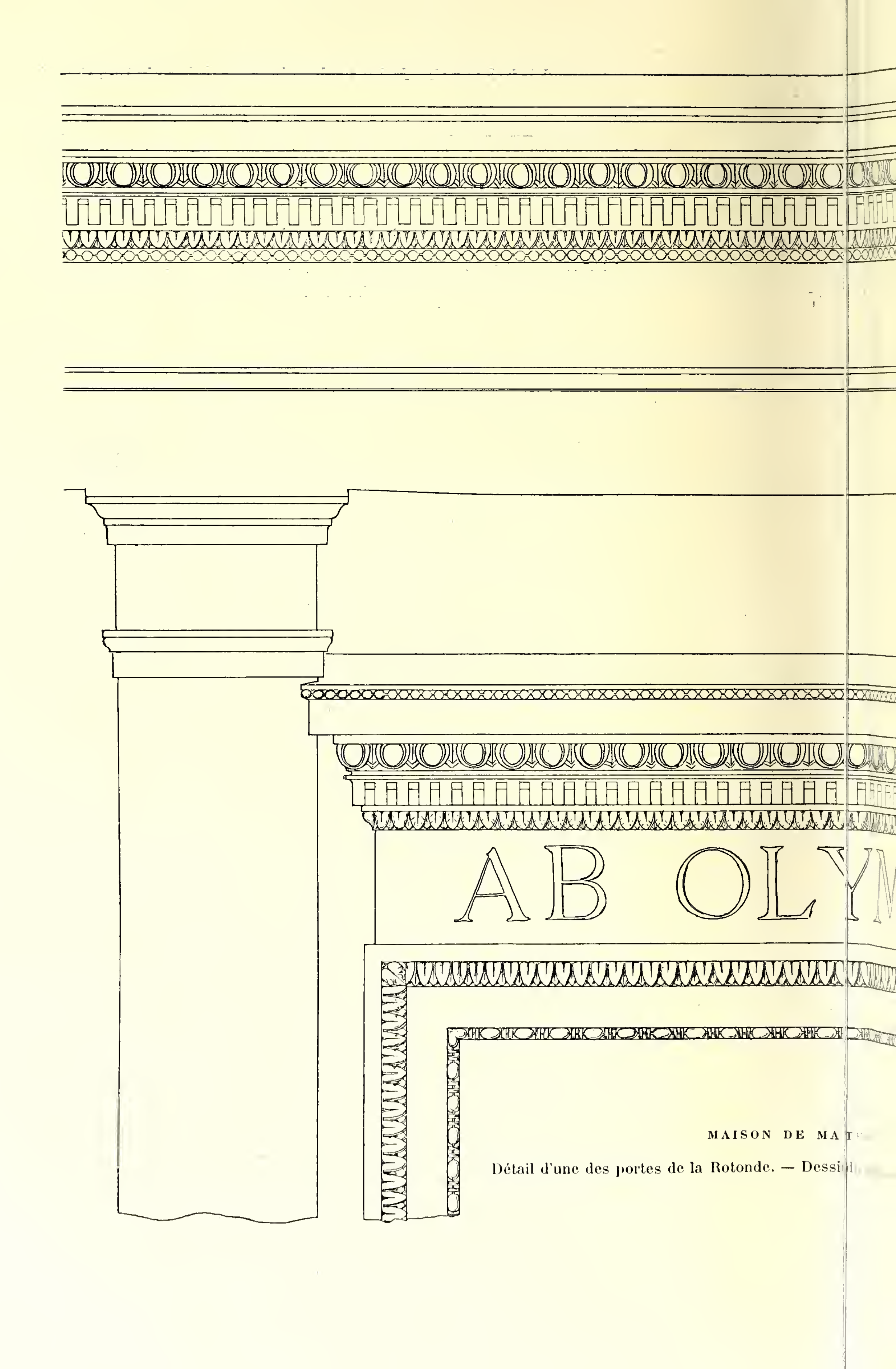
MAISON DE MANTEGNA

Revêtement de terre cuite décorant les parois de la Rotonde au tambour supérieur.
(Architecture de Mantegna.)

AB OLYMPO

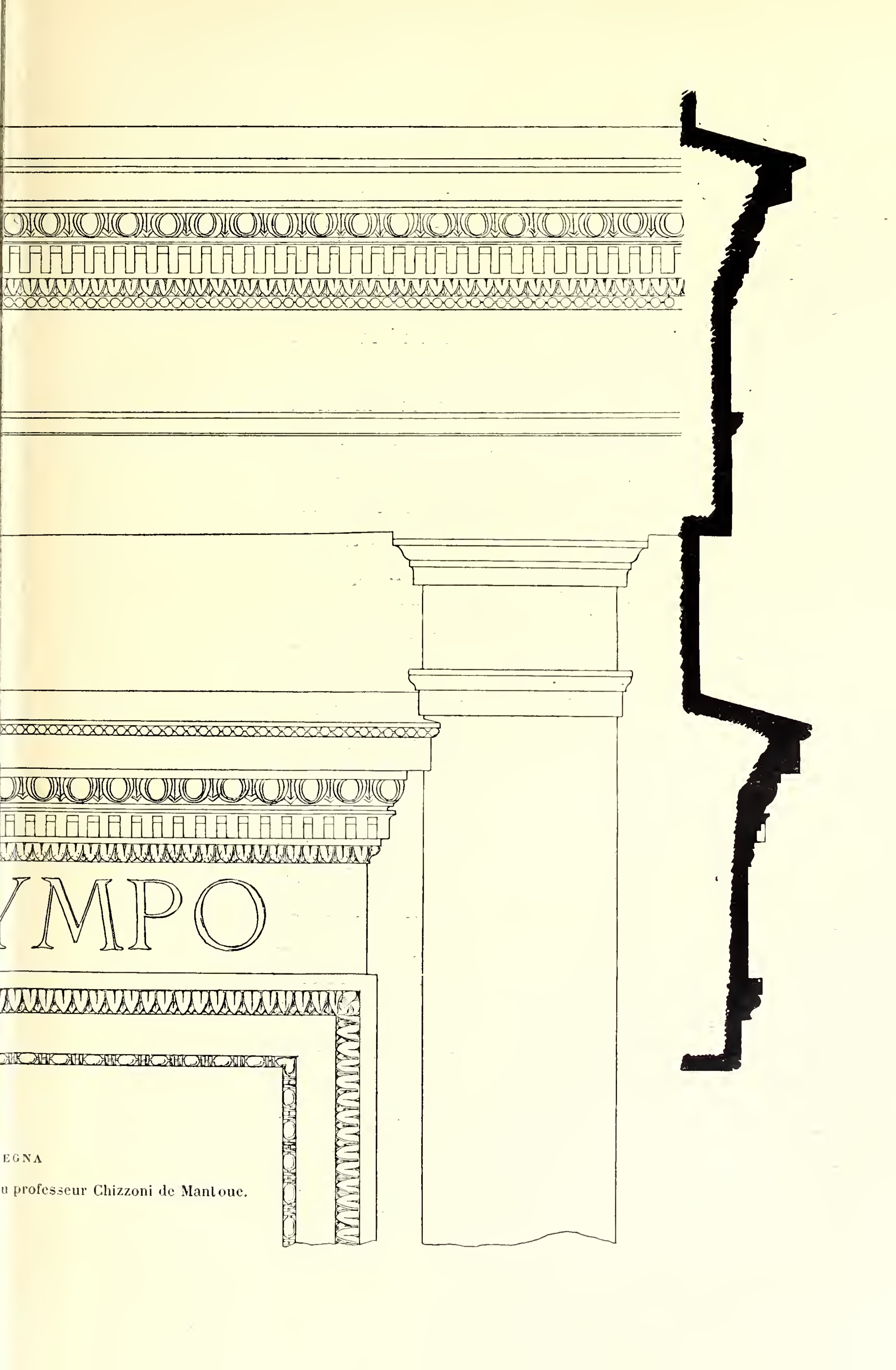
MAISON DE MANTEGNA

Une des portes donnant sur la Rotonde.



MAISON DE MA

Détail d'une des portes de la Rotonde. — Dessi



EGNA

u professeur Chizzoni de Mantoue.

et un parti pris de pilastres, qui portent un entablement classique. Quatre portes s'ouvrent aux quatre sommets, encadrées dans leurs pilastres, couronnées de chambranles et de linteaux en terre cuite rapportés, encastrés et soutenus par des arcs dissimulés sous le ciment. Le constructeur n'avait ici à sa disposition ni marbre ni pierre; il devait surtout éviter les saillies, interdites par la nécessité de garder toute la lumière possible, et aussi par la nature même des matériaux. L'effet résulte donc des seules proportions, et le charme qui se dégage de cet ensemble d'une noble simplicité consiste dans la perfection de forme des éléments de l'ordre architectural, celle des oves, des perles, des feuilles et des gouttes d'eau : tous ces détails moulés en *terra cotta* sont d'un goût accompli. L'impression de grandeur est telle, qu'à première vue nous avions deviné l'intervention d'une haute pensée et d'un artiste de génie; mais nous hésitions entre Mantegna et Leo Battista Alberti.

La surface du tambour au-dessus de l'entablement (le *mezzanino*) est lisse, fraîchement peinte en blanc à la chaux, et il ne reste guère de sa corniche de couronnement que la dernière moulure, destinée à cacher le chevron qui soutient la tuile; mais, çà et là, des fragments permettent de restituer tout le profil, de faible saillie, et conséquent avec l'entablement inférieur. Le professeur Chizzoni a bien voulu décaper à notre intention la partie de la muraille du tambour, et, comme nous le supposions, il a mis à jour des plaques de couleur verte, rose, jaune et brune, qui, au point de vue de la matière et de la qualité, dénoncent un enduit de fresque d'une époque très éloignée. Nul vestige ne permet d'avancer qu'on ait développé sur ce tambour une composition et des figures, mais bien de simples formes architectoniques et des guirlandes. Le principe d'une décoration admis, on peut conjecturer qu'elle était conçue comme celle d'un étage de couronnement : une simple frise de fleurs et fruits, interrompue par de petits jours destinés à éclairer les quatre vides aux angles du

carré (1). Ainsi se complétait cet ensemble qui faisait de cet *atrium* un endroit relevé, destiné jadis à jouer un rôle dans l'habitation, tout en offrant un dégagement à l'appartement au niveau du sol.

Une circonstance devait confirmer les idées que nous suggéraient cette disposition particulière de la cour intérieure et le beau caractère de cette architecture plaquée, presque lisse, dont les saillies contenues étaient dictées par la nécessité de recevoir la lumière et de ménager les ombres. En regardant à bonne distance cet ensemble décoratif, il nous a semblé voir transparaître des caractères tracés sur le linteau de l'une des portes, et nous y avons lu sans effort, écrits en beaux caractères antiques : AB OLYMPO. Ce fut un trait de lumière, car cette devise est celle de Mantegna ; nous la lisons sur sa tombe à *San-Andrea* de Mantoue, écrite sous son *impresa*, qui représente un aigle farouche, de la race de ceux qui habitent les hautes cimes. C'est aussi l'une des devises de Louis II Gonzague, qui l'adapte parfois au mont Olympe figuré ; et c'est ce prince, protecteur d'Andrea, qui l'a conférée à l'artiste avec son écusson. Mantegna en était digne ; il est, lui aussi, de ceux qui jettent l'ancre en haut et demandent au ciel leur inspiration. Sous sa forme antique, l'évocation d'ailleurs est bien



Devise de Mantegna, dans la Chapelle sépulcrale de *San-Andrea*.

1. — La partie dépouillée nous a révélé une bande de 40 centimètres à raies vert sombre et rouge sur fond jaune. Le professeur Chizzoni ne croit pas plus que nous à une décoration picturale, mais bien à un décor très simple, comme le comportaient d'ailleurs le lieu et le parti pris décoratif du soubassement.

symbolique d'une époque, où les artistes et les grands penseurs, qui font un retour vers l'antiquité et s'en inspirent voient encore, dans le ciel des chrétiens, l'Olympe où siègent les dieux de la fable. Tout cela est conforme à l'homme et au temps où il vit, et, plus que jamais, nous persistons à voir dans ce *cortile* déchu, où un simple ouvrier a voilé d'un coup de pinceau cette sublime devise, sans se douter qu'il effaçait ainsi le nom de Mantegna dans l'atelier du peintre des *Triomphes*, qui l'avait décoré de sa propre main comme architecte et comme peintre, et en avait fait sa *tribuna*, le lieu d'élection où il exposait ses antiques et les marbres qu'il aimait.

S'il pouvait rester un doute au sujet de l'intervention de Mantegna comme architecte, nous en appellerions aux annotateurs anonymes de Vasari. Que disent en effet les frères Milanesi et le marquis Pietro Selvatico au chapitre *Architecture*, dans leurs commentaires ajoutés à la *Vie de Mantegna* ? « Il apparaît nettement que l'artiste connaissait beaucoup plus d'architecture que les peintres, et quand on a observé les fonds de ses compositions, on ne s'étonne plus d'apprendre qu'il ait exercé l'architecture à Mantoue, où, comme l'affirment quelques écrivains, *il a élevé sa propre maison, la chapelle de Santa-Maria-della-Vittoria, et la célèbre rotonde*, si hautement louée par Bettinelli. » Si enfin, dans ces lignes qui reviennent naturellement ici à notre mémoire, frappé que nous sommes pour la première fois par ce mot *rotonda*, qui indique une œuvre architecturale connue des anciens Mantouans, dont on aurait aujourd'hui perdu le souvenir, ou que du moins on n'aurait pas identifiée avec le monument auquel le mot s'applique en réalité, nous avons recours aux sources, à Bettinelli par exemple, pour savoir ce qu'il entendait par *la rotonda del Mantegna*, toutes nos indécisions cessent et toutes nos hypothèses sont confirmées. « Il faut, dit Bettinelli, lire l'inscription et la pierre à côté du palais Lanzoni, dans le mur extérieur où fut la maison de Mantegna commencée en 1476. *Dans cette maison reste*

encore une rotonde de belle architecture et de belle proportion, avec des restes de peinture excellente sur le grand bandeau qui tourne autour, qui est tout à fait de la manière de Mantegna. Quatre portes en face l'une de l'autre, de bon goût, et sur leur architrave la devise AB OLYMPO, symbole du marquis Louis, le donateur du terrain. La pierre explique jusqu'où s'étendait la maison de Mantegna, qui fut achetée par les Gonzague qui l'habitèrent, la firent peindre tout entière à l'intérieur et à l'extérieur. On voit encore la frise élégante qui reste du côté de la *via Pusterla* (1). »



OILA ce que tout le monde savait à Mantoue, au temps où l'impératrice-reine Marie-Thérèse régnait sur la principauté, et où vivait Bettinelli, ce que tout le monde pouvait voir alors en entrant dans la maison de Mantegna, et ce que tant de Mantouans ignorent encore aujourd'hui. C'est bien ici que, las d'avoir tenu le pinceau, l'artiste devait s'arrêter parfois en face des marbres, des fragments, des débris d'architecture qu'il recherchait avec passion, pour donner un long regard à sa chère *Faustine*, ce beau buste antique par lui rapporté de Rome, et qu'à la veille de sa mort, affaibli, ruiné par un fils indigne, il allait offrir à Isabelle d'Este dans une lettre déchirante où il la suppliait de l'acheter, franchissant ainsi, après tant de labeur et de preuves de génie, cette porte basse dont parle le poète :

Où par nécessité quand il faut qu'on y passe,
Le plus grand est celui qui se courbe le plus.

1. — *Delle Lettere e delle Arti Mantovane,* dell'abbate S. Averio Bettinelli; Mantua, 1774, p. 16. — Annotations au premier *Discours des Lettres et des Arts à Mantoue.* — Bettinelli à cette époque était secrétaire de l'Académie de Mantoue.

Ces preuves d'identité données, ces points de contact constatés par des rapprochements, si on rappelle les *putti* potelés et trapus, qui se cramponnent aux balustrades dans les architectures superbes des fresques de Mantegna à la *Sala degli Sposi* du château vieux de Mantoue, si on se rappelle ces esclaves noirs, ces femmes d'atour, ces pages espiègles accoudés à la *ringhiera*, qui plongent leurs regards indiscrets sur la réunion de famille de la *Cour des Gonzague*, et les personnages que le peintre a encadrés dans les petites fenêtres des palais, dans le *Martyre de Saint Christophe*, ceux des *Eremitani* de Padoue, on jugera peut-être que ce n'est pas par hasard que le peintre a donné cette forme particulière à la *Rotonde* de sa maison de la *Pusterla*. Que de fois, en levant la tête, le peintre aura saisi sur le vif une pose naïve d'un familier de sa maison, ou envoyé ses modèles poser aux parties hautes de l'édifice, pour lui donner un de ces mouvements d'un raccourci hardi et excessif, dans lesquels il excellait, et qu'il a tant prodigués dans son œuvre (1).



Maison de Mantegna.
Vue d'une travée de la Rotonde (état actuel).

1. — Nous nous ferons à nous-même des objections : on devait prévoir ici le cas de la pluie ; et en effet un puisard au centre du *cortile* indique un écoulement d'eau. Aussi ne parlons-nous point de l'*atelier* proprement dit de Mantegna, mais d'un prolongement de l'atelier, que le climat de l'Italie autorise. C'était comme un *patio* d'Espagne, ou un *cortile* italien, qui peut devenir un salon pendant six ou huit mois de

S'il est acquis par les documents que Mantegna a résidé ici, au moins de 1476 à 1494, l'année qui correspond à celle de l'échange fait avec Jean-François Gonzague, il y a certainement conçu les *Triomphes* commencés en l'année 1484, et nous pouvons, par l'imagination, nous reporter aux scènes dont ce lieu fut témoin. En 1483, au mois de février, Laurent le Magnifique, qui passe par Mantoue à son retour de Venise, n'y a point rencontré le marquis Frédéric Ier, mais bien Jean-François, son fils, futur époux d'Isabelle d'Este, celui-là même que nous voyons agenouillé



Restitution de la Rotonde de Mantegna (croquis de Cagnet).

l'année. Et certainement, au moment des *Triomphes*, ou à l'époque d'étude des grandes fresques, les fils de Mantegna et ses élèves devaient trouver là un lieu commode, pour étendre les immenses calques, que nécessitent des travaux de cette nature. Si la pluie survenait, on s'abstenait; peut-être aussi avait-on la ressource des *tende*, si ingénieusement disposées dans toute l'Italie, dans ces cours intérieures, pour abriter du soleil.

aux pieds de la *Madone de la Victoire*, couvert d'une riche armure, la tête nue, les mains jointes, dans le fameux tableau de Mantegna de la galerie italienne du Musée du Louvre. C'est celui-là même qui fait ce jour-là les honneurs de la ville au Magnifique; le jeune prince, qui n'a encore que dix-sept ans, rend compte en ces termes de la visite à son père le marquis Frédéric Ier : « Je porte aussi à votre connaissance que le Magnifique Laurent de Médicis a visité le pays hier. Aujourd'hui je l'ai accompagné à pied entendre la messe à *San-Francesco :* de là, Sa Magnificence est allée droit à la maison de Mantegna, où elle a vu avec le plus grand intérêt quelques peintures du maître, *certaines sculptures antiques et d'autres morceaux* dont il paraît vivement se délecter (1). »

Laurent, ce jour-là, n'a pu voir les *Triomphes*, dont la composition n'est même pas commencée; mais il s'est *délecté* des antiques rassemblés dans sa maison par Mantegna, et ce point confirme tout ce que nous savons, et du goût du Magnifique, et de celui d'Andrea, qui se ruine pour posséder les objets antiques qu'on vient lui offrir.

Plus tard, en 1486, le duc d'Urbin, Guidubaldo Montefeltro, fiancé à Élisabeth Gonzague, sœur du IVe marquis de Mantoue, inquiet de savoir sa *sposa* malade, vient incognito la voir. Jean-François, fils de Frédéric Ier, a succédé à son père; il est loin de Mantoue :

1. — Lettre de Jean-François à son père Frédéric Ier, 23 février 1483 (*Archivio Gonzaga*, Mantoue) : « *Celerum significo a la Celsiludine vostra come il Magnifico Lorenzo de Médicis ando hieri vedendo la Terra, et hoggi l'accompagnai a messa a San-Francesco a pede. De li la sua Magnificencia se dricio a casa di Andrea Mantegna dove la vide cum grande appiacere alcune picture desso Andrea, et certe teste di rilievo cum molte altre cose antique, che paro molto se ne dilelti.* »

Laurent, ce jour-là, a vu les fresques de *San-Francesco;* c'était alors le Panthéon des Gonzague, dont tous les monuments funéraires ont été dispersés : le monument, occupé en 1797 par les troupes françaises, a été affecté depuis au génie militaire; on y pénètre très difficilement. Les fresques de Mantegna sont presque partout recouvertes de badigeon; à grande hauteur, à l'abside, reste encore une Vierge colossale de Mantegna, entourée de têtes d'anges dans une *mandorla*.



Galerie Royale de

son chancelier Silvestro Calandra, châtelain de Gonzague, écrit à son seigneur : « Aujourd'hui l'illustre S. Duc a voulu voir la *Spalera*, et, après dîner, il est monté en barque pour se promener un peu sur le lac ; il n'y est point resté longtemps, s'étant trouvé indisposé par manque d'habitude ; il a débarqué au port de la ville pour aller voir les *Triomphes de César*, que Mantegna est en train de peindre ; il en a ressenti un vif plaisir et est revenu au *Castello* par la voie couverte. » Nous voyons par là que cette grande composition est aux mains du peintre en 1486 ; mais la correspondance de l'artiste avec le prince nous a montré que plus tard, en 1488, au mois de juin, elle fut interrompue, parce qu'Andrea, sur la demande du pape Innocent VIII, était allé peindre une chapelle au Vatican, muni d'une lettre de recommandation du marquis Jean-François. De Rome, où il séjourna quinze mois, l'artiste écrit au prince, se plaint de l'indifférence du pontife, et s'inquiète de l'état de ses panneaux décoratifs laissés inachevés ; il demande qu'on les préserve avec soin, car, en vérité, « c'est une œuvre dont il n'a pas honte » (1). Gonzague, dans sa réponse datée du 23 février 1489, excite Mantegna à venir achever son travail et lui donne la satisfaction d'écrire : « Ces *Triomphes*, comme vous le dites, sont une chose digne de vous. Nous serions heureux de vous les voir achever. » On doit supposer que, dès son retour de Rome, qui s'effectua en juin 1490, Mantegna s'empressa d'accéder au désir du souverain, jaloux de jouir de l'œuvre qui

1. — Rome, janvier 1489. — L'artiste se sent malheureux, et dit que les façons d'agir ne sont pas les mêmes à Rome qu'à Mantoue ; on ne lui donne que le nécessaire pour vivre : « *Io prego la S. V. se degni servami per contento mio qualche cosella. So sono pur stato si puo dire, alievo de la Ill*[a] *Casa de Gonsaga, ed e mi sempré inzegnato di farli onore, e qui son per questo. Raccomando all E. V. li Triomfi miei, che si faci fare qualche riparo alle finistre che non si guastino, perche, in verita, non me ne vergogno di averli fatti ; ed anche ho speranza di farne degli altri piacendo a Dio et alla S. V., alle quale me raccommando infinitesime volte, pregandolo continuo e suplicandola li sia racommandata la mia brigata la Mantua.* » — (*Archivio Gonzaga.*)

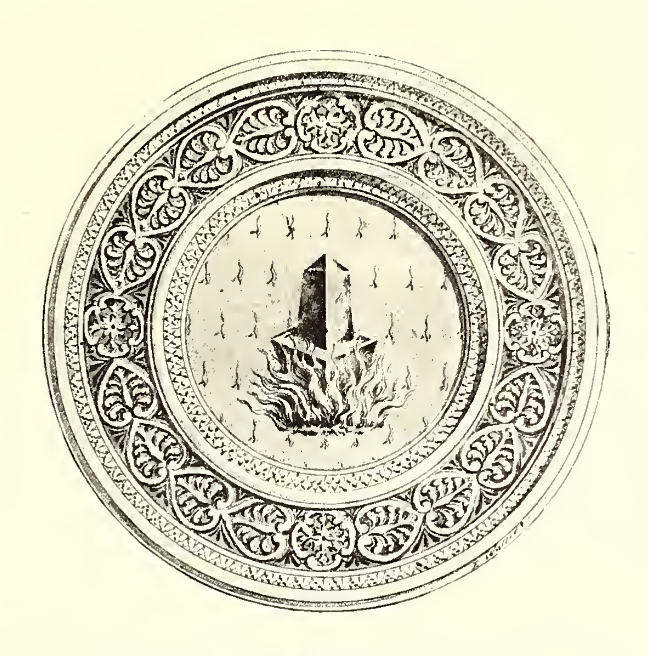
allait être l'honneur de sa nouvelle résidence; et, en tous cas, il est certain que le travail était complet au commencement de 1492, puisque, le 4 février de cette même année, pour témoigner au peintre toute sa gratitude, Jean-François a rendu un décret par lequel, dans les termes les plus honorables, il lui fait donation d'un territoire pour avoir exécuté les travaux du *Castello-Vecchio* et les *Triomphes à la façon de Jules César*. La terre devait être alors fort bon marché dans la principauté, car le territoire que le prince concède mesure cent *biolche*, sises dans le lieu dit *Borgoforte* (1).

A partir de 1494, nous ne devrons plus chercher Mantegna dans la maison de la *Pusterla ;* il est allé habiter d'abord *via del Bove*, puis bientôt *via Unicorno*, par suite d'un échange fait avec son souverain qui étend ses jardins autour de la *Pusterla :* et là encore Mantegna, qui a le goût de la construction, bâtira une nouvelle maison, quoique l'heure de la vieillesse ait sonné pour lui, et, avec elle, celle d'une détresse qui reste inexplicable, étant donnés de tels protecteurs et un tel protégé.

Cependant les *Triomphes* sont en place et constituent une attraction pour les visiteurs : on a l'écho de l'admiration qu'ils provoquent dans la correspondance des princes voisins des Gonzague. Jean de Médicis, l'époux de la *Virago* sublime, et Catherine Sforza, duchesse de Forli, veuve de Riaro Sforza, mère du fameux Jean des Bandes noires, étant venu représenter son frère Laurent, comme parrain d'Éléonore Gonzague, fille d'Isabelle d'Este, qui vient à peine de naître, on les conduit à la *Pusterla* pour admirer les *Triomphes*. La marquise Isabelle écrit à ce sujet à son époux Jean-François, qui est en train de guerroyer à la tête des armées de la Ligue : « Je l'ai caressé, je l'ai fait loger à la Cour et je lui ai montré la *Camera dipincta* et les *Triomphes*..... sans compter *la nostra puttina*, » c'est-

1. — La *biolca* de Mantoue correspondait à 3.138^{m},60.

à-dire la petite enfant de quelques mois à peine qui sera un jour la femme de François della Rovere, duc d'Urbin, dont le Titien nous a laissé un portrait qui justifie bien le jugement porté sur elle par sa propre mère.



Plafond de la *Zecca*. — Mantoue, Palais de la *Pusterla*.



Frise de Luca Fancelli, avec la devise des Gonzague.
Mantoue, Musée Municipal.

CHAPITRE VI

LA *MADONE DE LA VICTOIRE*

Nouveaux dissentiments avec les voisins. — Origine de la *Madone de la Victoire*. — Vœu de Jean-François, IV[e] marquis, le jour de la bataille de Fornoue. — Mariage de la fille de Mantegna. — La *Vierge* de *Santa-Maria-in-Organo*. — Isabelle d'Este commande les premières peintures pour son *Studiolo;* elle demande à Mantegna de faire un projet de statue à Virgile. — L'Idée de Virgile au moyen âge à Mantoue. — Monument à Virgile érigé en 1220.



Jeux d'enfants. — Novelli, d'après Mantegna. (Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale*.)

Deux années sont écoulées : à la suite de nouveaux dissentiments avec ses voisins et d'un acte de violence exercé par son fils Louis, Mantegna a recours encore une fois au prince pour se disculper d'une grave accusation portée contre lui. Le peintre habite encore sa maison de Saint-Sébastien ; il s'occupe de l'augmenter et on vient de lui dérober les matériaux préparés à cet effet : « Étant constamment volé depuis que j'ai commencé la construction de ma maison de Saint-Sébastien, et ne sachant

à qui m'en prendre, écrit Mantegna, j'ai été réduit à me taire ; mais il est advenu que mon fils Louis a surpris en flagrant délit le voleur, qui en agissait avec mon bien comme si c'était le sien, et, de jour et de nuit, le matin, l'après-midi et la nuit, comme je le prouverai, s'en venait au tas de mes pierres à construction et les emportait en les cachant sous un manteau de couleur bleue. Voyant le tas diminuer sans cesse, je m'en plaignis à mon fils, qui résolut de prendre le voleur sur le fait, et Louis, s'étant mis à l'affût le second jour du mois, à trois heures, trouva le voleur dans l'acte, cachant les pierres sous son manteau. C'est alors qu'il lui adressa la parole en ces termes : « Dis-moi, as-tu donc acheté ces pierres-là ? » Le coupable répondit affirmativement ; mon fils, prenant en main une épée courte, marcha sur le voleur, qui lui-même était armé d'un grand pistolet, et il le blessa. Je suis bien affligé de ce résultat, Illustre Seigneur, et cela d'autant plus que le blessé est un des pensionnaires de Votre Seigneurie qui s'appelle Rovida ; mais voici au moins un an qu'il me vole ; j'en puis donner les preuves. Je déclare à Votre Seigneurie que, s'il résulte de l'enquête un seul fait contraire à ma parole, je suis prêt à subir n'importe quelle condamnation. »

L'affaire ne semble pas avoir été poussée plus loin ; Louis, le fils de Mantegna, étant un fort bon sujet, la preuve aura été faite et le conflit se sera apaisé. Il résulte bien de là, si l'on compare cette lettre avec l'inscription encastrée, il y a près de quatre siècles, dans l'angle de la maison de Mantoue située sur la place Saint-Sébastien, en face de l'église de ce nom : *Mantinia fecit fundamenta XV Kal. Novembris MCCCLXXVI*, que, dix-huit ans après avoir commencé à construire sa maison en ce même lieu, Mantegna s'apprêtait à y ajouter une aile.

C'est à l'année suivante, 1495, qu'il nous faut rattacher la commande faite par Jean-François Gonzague à Mantegna de la fameuse *Madone de la Victoire*. A cette toile deux fois célèbre, comme œuvre d'art et comme document de premier ordre, s'ajoute encore pour notre nation le souvenir d'un grand fait historique. Cette *Madone de la Victoire*, aujourd'hui dans la galerie italienne de notre Musée du Louvre, est un fruit de la guerre, un des rares trophées de la campagne de Bonaparte en Italie, que les traités de 1815 ne nous aient point enlevés. Lorsqu'en 1797 les deux commissaires de la République, Thouin et Vicart, furent chargés de choisir à Mantoue les objets d'art que Bonaparte regardait comme des dépouilles opimes, leur choix se porta, entre autres, sur cette œuvre de Mantegna, sur le médaillon monumental du peintre qui figurait sur son tombeau à *San-Andrea*, et sur un certain nombre de marbres antiques du Musée Impérial de Mantoue. Les désastres de la fin de l'Empire français remirent tout en question ; nos spoliations, discutées au Congrès de Vienne, ne furent point reconnues comme étant du droit de la guerre, et on stipula la reddition du butin à chacune des cités qui avaient été les victimes. Certaines transactions amiables, certains échanges, et, disons-le aussi loyalement, certains oublis volontaires, et des dissimulations ultra-patriotiques nous laissèrent quelques chefs-d'œuvre, parmi lesquels la *Madone de la Victoire*, et les onze manuscrits de Léonard de Vinci, aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Institut. La *Madone* échut alors au Musée du Louvre ; ce tableau est le commentaire et l'illustration d'une page d'histoire. Le 10 septembre 1494, le roi de France Charles VIII opérait sa descente en Italie, où il avait noué des intrigues avec le pape et Ludovic le More, qui lui avaient frayé la route et marqué le moment propice. Charles VIII arrivait à Asti, descendait rapidement en Lombardie, passait ensuite en Romagne pour s'arrêter aux portes de Florence, où il ne faisait que passer, marchait de là sur Rome, et entrait à Naples presque

sans coup férir. De Naples, le roi se répandait dans tout le royaume napolitain ; ses projets dévoilés, l'Italie tout entière fut menacée. Venise prit l'initiative d'une ligue, où entraient tour à tour le pape, qui avait eu la faiblesse de ne point résister, le duc d'Urbin, l'empereur Maximilien, qui, comme époux de Bianca Sforza, affichait des prétentions sur le Milanais, enfin ce même Ludovic le More, qui se retournait contre celui qu'il avait appelé, et devait plus tard expier cruellement sa duplicité. Bientôt Ferdinand le Catholique, héritier du roi de Naples dépossédé, se joignit à la ligue devenue désormais formidable et irrésistible. Venise, devenue le centre des négociations, se chargea de relier entre eux tous ces éléments divers. Jean-François Gonzague, quatrième marquis, déjà capitaine de la Sérénissime, fut élu généralissime, et, le 12 avril 1495, Saint-Marc déclara publiquement la ligue. Charles VIII était loin, et sa situation devenait périlleuse, puisque sa ligne de retraite allait être coupée ; il remonta donc rapidement au Nord de l'Italie, laissant des capitaines et des gouverneurs dans le pays conquis, décidé à se frayer un chemin vers les Alpes. Jean-François Gonzague attendit le roi de France à Fornoue, près du fleuve, ou plutôt près du torrent le Taro, où il s'était retranché sur une petite hauteur qui dominait ses rives. L'armée italienne était de beaucoup la plus forte ; le roi de France demanda d'abord le libre passage, mais Jean-François lui fit répondre qu'il ne le lui donnerait que « la lance sur la cuisse ». Le choc eut lieu le 6 juillet 1495 ; il dura deux heures, et ces deux heures furent terribles. Les Italiens furent héroïques ; les Français, résolus à rompre la barrière, se battirent en désespérés ; une ruse de leur chef, qui avait lancé en avant ses fourgons, continua à leur ouvrir le passage, car les mercenaires stradiotes, flairant le butin, se débandèrent et commencèrent à piller. Étant donné leur nombre très supérieur, les Italiens, qui se conduisirent avec une extrême bravoure, furent décimés ; quant aux Français, leurs pertes furent cruelles aussi, mais ils parvinrent à



franchir le passage sans être poursuivis, continuèrent à marcher en avant sans se débander et sans être poursuivis.

Rodolphe de Gonzague, prince de Castiglione, oncle de Jean-François, resta sur le champ de pataille; Bernardino de Mantoue, frappé de dix-sept blessures, fut porté à Parme mourant; deux de ses frères succombèrent aussi. Galeazzo et Girardo da Corregio, Bernardino de San Vitale, Carlo Strozzi, Giovanni da Tiene, Guido Gonzague, tous chefs qualifiés, mordirent aussi la poussière, comme Ranuce Farnèse. A côté de beaucoup de morts illustres du côté des Français, le Bâtard de Bourbon, pris sur le champ de bataille, fut enfermé dans le *Castello-Vecchio* de Mantoue. Il semble bien que Jean-François ait eu pendant la rencontre l'idée fixe de combattre corps à corps avec le roi de France : on le vit en effet le chercher partout dans la mêlée; mais huit chevaliers ayant pris la même armure et les mêmes insignes que Charles VIII, le souverain réussit à fendre la presse, et poursuivit hardiment sa marche après ce combat sanglant. A un moment donné, le marquis de Mantoue, qui commandait en chef, resté en selle sur son cheval blessé, fut serré de si près, en se défendant l'épée à la main, qu'il fit vœu à la Vierge de lui élever un sanctuaire s'il sortait vivant du champ de bataille. Telle est l'origine de l'érection de la petite église de la *Madone de la Victoire*, commandée en cette même année à Mantegna, qui, selon la tradition, fut à la fois l'architecte du sanctuaire et le décorateur.

Un curieux document, publié par Carlo d'Arco, dans son volume *Arti et Artefici*, décrit le tableau avant qu'il soit exécuté, et, par là, nous révèle un fait qui se rattache à la construction du sanctuaire où il devait figurer. Un certain israélite, nommé Norsa, avait été condamné à une amende pour avoir scandalisé le peuple qui, ayant pris en vénération une Vierge fixée depuis longtemps sur le mur de sa maison, venait chaque samedi apporter des fleurs à cet autel improvisé. Norsa en avait appelé à l'évêque qui l'avait autorisé à déplacer

la Vierge; le populaire, ému d'un tel acte, avait demandé satisfaction et obtenu qu'on infligeât une amende à l'israélite. C'est alors qu'un familier du prince, l'*ermite* Girolamo Reddini de Castelgoffredo, officier de cour, puis prêtre, et introducteur à Mantoue de l'ordre des *Eremitani*, proposa à Gonzague de détruire la maison de Norsa, alléguant qu'une chapelle s'élevait autrefois sur le même emplacement, et, pour faciliter la résolution du vœu fait par le prince le jour de la bataille du Taro, Reddini conseilla d'employer l'amende infligée à Norsa l'israélite à élever le sanctuaire, dont le maître-autel recevrait la *Madone de la Victoire* commandée à Mantegna. Le projet fut exécuté; et la petite église de la *Madone de la Victoire*, désormais consacrée par la faveur publique, subsista jusqu'en 1797, époque à laquelle les couvents furent supprimés par la Révolution. Le sanctuaire, occupé par les Français après la prise de la ville, fut donc conservé intact, mais la *Madone* de Mantegna devint butin de guerre. L'église resta debout jusqu'à l'année 1877; occupée alors par le génie militaire, sa nef fut coupée en deux par un plancher, comme on fit aussi de la superbe église de *San-Francesco;* enfin elle fut rasée tout entière, et on ne retrouve sa trace que sur le cadastre, à l'emplacement de la *via di San-Simone*. Quelques lignes de l'ouvrage de Bettinelli, qui consistent en une note ou renvoi à ses discours prononcés comme secrétaire de l'Académie, nous révèlent que cette chapelle avait été élevée sur les dessins de Mantegna *comme architecte*. Cette assertion confirme l'opinion des annotateurs de Vasari, et, en ce qui concerne nos propres recherches dans la maison de Mantegna à Mantoue, elle prend une certaine importance et corrobore nos assertions (1).

Il est intéressant de voir que l'*ermite* Girolamo Reddini de Castelgoffredo, un mois et demi après la victoire, ou plutôt la rencontre

1. — Voir Bettinelli, Annotation au *Discours premier sur les lettres et les arts à Mantoue*; 1774, typog. Alberto Pazzoni.

de Fornoue ou du Taro, puisqu'en somme Charles VIII, ce jour-là, atteignit son but en s'ouvrant un chemin vers la frontière française, décrivait au prince, dans la lettre où il lui proposait la destruction de la maison de Norsa, la composition que devrait exécuter Mantegna : « *In questo mezzo, Messer Andrea Mantegna, a gran preghiere del Reverend*[o] *Monsig*[or] *Vostro Fratello, farà il quadro d'essa imagine : Voi, armato Capitano Vittorioso, sareti coi vostri fratelli sotto il manto da un canto, dall' altro la Ill*[a] *Consorte Vostra ; che sara un opera nobilissima.* » Plus tard, dans une seconde lettre, Reddini ne faisait plus d'allusion aux frères ni à Isabelle d'Este, et indiquait comme personnages : « deux saints, un de chaque côté de la Madone, portant les plis de son manteau, sous lequel Votre Seigneurie se tiendra agenouillée en armure, c'est-à-dire Saint Georges et Saint Michel. » C'est en effet le Saint Georges qui occupe la droite de la Madone dans le tableau du Louvre ; Saint Michel est à sa gauche, et tous deux relèvent le pan du manteau. Sainte Élisabeth et Saint Jean sont au pied du trône ; derrière apparaissent Saint André, le patron de Mantoue, et Saint Longin, le soldat brutal, qui, après avoir frappé le Christ au côté, s'était converti, avait recueilli le sang et le fer de lance, et, réfugié à Mantoue, subit le martyre après avoir enfoui dans la terre le fer et le *précieux sang*, dont la ville garde encore le culte. Un baldaquin de verdure, aux guirlandes tressées de fleurs et de fruits, abrite la *Madone de la Victoire*, une des toiles les plus brillantes et les mieux conservées du peintre des Gonzague (1).

1. — Si le voyageur à Mantoue s'arrête sur la place du marché, devant le huitième arc du portique qui regarde la grande horloge, en levant les yeux sur la muraille, il devinera sous les voiles de poussière qui la recouvrent, effacés, crevassés, les restes d'une fresque qui représentait Jean-François, IV[e] marquis, à genoux devant le cheval auquel il a dû son salut, et, en selle à sa place, son ange gardien, celui qui l'avait protégé ce jour-là. La tête de l'ange et celle du cheval étaient encore visibles il y a bien des années à notre premier passage à Mantoue. La fresque est décrite dans *Attilio Portioli*.

LA *MADONE* DE *SANTA-MARIA-IN-ORGANO*

Dans la même année 1496, les membres du conseil de fabrique de l'église de *Santa-Maria-in-Organo*, envieux de ceux de *San-Zeno*, qui possédaient cinq panneaux de Mantegna, lui demandèrent une *Vierge glorieuse entourée d'anges*, avec un cortège composé des Saints Romuald et Jérôme, du pape Grégoire et de Saint Jean-Baptiste. Le commentateur de Vasari, en présence de la date 1497, qui est celle de l'achèvement et de la mise en place de l'œuvre, aujourd'hui classée dans les riches collections du palais du prince Trivulzio, à Milan, doute qu'il y ait identité entre la *Madone* des Trivulzio et celle-ci, et conteste de plus que la Vierge ait été destinée à *Santa-Maria-in-Organo*. Les documents nouveaux établissent d'une manière irréfutable que les Frères Véronais de *San-Oliveto*, dont dépend l'église de *Santa-Maria-in-Organo*, correspondaient à ce sujet avec Mantegna et accompagnaient leurs lettres des fruits de leurs vergers et des compotes préparées par leurs mains. Comme le plus grand nombre des peintures de Mantegna, celle-ci est exécutée *a tempera;* la Vierge, assise sur les nuages, entourée de chérubins, enfermée selon la tradition des primitifs dans une *mandorla*, tient une fleur à la main ; et l'Enfant divin, un collier de corail au cou, lève le bras et fait le geste de la bénédiction. Les saints, debout de chaque côté, sont abrités sous un berceau de feuillages chargés des fruits des grenadiers, des cognassiers et des citronniers. Cette circonstance n'est point indifférente ; encore que familière à Mantegna, elle indique une période et rattache l'œuvre à l'époque de l'exécution de la *Madone de la Victoire*. Tout au pied de la composition, à son centre, trois anges, dont on ne voit que la tête et le buste, chantent en s'accompagnant sur un orgue à main de petite dimension, arme parlante, la preuve irréfutable d'identité de la toile, faite spécialement pour *Santa-Maria-in-Organo*.



LA VIERGE ET L'ENFANT DANS LA GLOIRE

Entre St Jean Baptiste Saint Romuald et St ...

Milan. Collection du Prince Trivulce

Nous aborderons tout à l'heure le sujet de la famille de Mantegna, mais, pour suivre l'ordre chronologique des documents, nous constatons qu'en 1498 le marquis Jean-François, qui, dix ans auparavant, avait relevé Andrea Mantegna de toutes les charges qui grevaient les diverses propriétés dont il lui avait fait don, gratifie son fils Louis, par un décret en date du 12 juillet, d'un espace qui se trouvait vide à la *via Pusterla*, « *ad oppositum domus ejus genitoris* », c'est-à-dire tout près de la maison dont Louis II Gonzague avait gratifié son père en 1476. Le titre, qui accompagne le nom de Louis dans le décret nous prouve que ce fils préféré de Mantegna faisait alors partie de la maison du prince avec le titre de *cameriere di onore* (1). A la fin de cette même année, une transaction intervenue entre Mantegna et le marquis de Mantoue faisait sortir des mains de Mantegna cette même maison de la *via Pusterla*, où le vieux peintre avait exécuté les *Triomphes*, maison qu'il avait élevée de ses mains, peinte à fresque et regardée comme sa demeure définitive. Le prince allait l'englober dans le jardin de son petit palais de la *Pusterla*, et Mantegna émigrait dans la *via Unicorno*. C'est là que nous suivrons Andrea désormais ; la transaction qui venait de le déposséder de sa maison de la place Saint-Sébastien avait pour cause principale les charges dont le maître était grevé, et la nécessité de doter sa fille qui allait se marier; le marquis Jean-François intervint au bon moment, et il est probable qu'ayant bâti son petit palais de la *Pusterla* sur ce même terrain, qu'il avait morcelé en en donnant une partie à Mantegna, il profita de l'occasion pour le reprendre et donner de l'air à cette résidence, devenue son séjour favori, et déjà plein de chefs-d'œuvre de ses autres peintres favoris, Leo Bruno, Lorenzo Costa et Dosso Dossi.

C'est ainsi que, le 4 juillet 1499, lorsqu'il s'agit de signer le contrat de mariage de sa fille Taddea avec Antonio Viani, fils de Messer

1. — Carlo d'Arco, *Arti et Artefici di Mantova*, p. 41, document 52.

Antonio Viani de Viadana, et de la doter, le notaire de Mantegna, Eugenio Ramberti, constate par un acte que ledit Viani, l'époux, reconnaît avoir reçu de maître Andrea, dans sa propre maison située *via Unicorno*, deux cent soixante ducats d'or, partie de la dot de sa fille Taddea (1).

C'est là une grosse dot, encore qu'il soit difficile de se faire une idée exacte de la valeur de l'argent à cette époque; et, comme le versement correspond à peu près au temps où le prince a repris possession des terrains concédés en 1476 à son peintre, nous avons lieu de croire que cette libéralité de Mantegna lui a été facilitée par la transaction faite avec Jean-François. En réalité, la bonne volonté du marquis à l'égard de l'artiste et de sa famille fut inépuisable, et nous en aurons de nouvelles preuves.

COMMANDE D'UN MONUMENT A ÉLEVER A VIRGILE

Nous arrivons au moment où Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, dont nous connaissons déjà les relations avec Mantegna, — relations qui se confirmeront par une correspondance relative à la décoration de l'appartement du *Paradiso* et de la *Grotta* d'Isabelle, celle des résidences qu'elle occupa successivement dans le vieux château de Mantoue d'abord, puis dans la *Corte-Vecchia*, enfin dans le *Paradiso* annexé à la *Reggia*, et construit spécialement pour elle, — donne l'ordre à Mantegna de lui présenter un projet de monument à élever à la mémoire de Virgile.

Le sujet n'est pas nouveau; l'épisode, si intéressant et si glorieux pour la mémoire de la marquise, a été traité par M. Armand Baschet et par feu Attilio Portioli, un des écrivains modernes dont les

1. — Carlo d'Arco, *Arte et Artefici di Mantova* (extrait de l'*Archivio Notarile* de Mantoue), n° 56.

travaux sur Mantoue dénotent le plus de précision et de sens historique. Nous reprendrons brièvement les faits, en les encadrant dans le milieu où ils se sont produits.

L'image de Virgile est le palladium de Mantoue; son âme plane sur la ville. *Pietole*, lieu de sa naissance, à la porte de Mantoue, prend le nom de *Virgilio*. *Mantua me genuit*, a dit le poète, et tous les Mantouans lui rendent hommage; leur ville devient la *Citta Virgiliana;* ses habitants forment le *Popolo Virgiliano*. Les premières monnaies frappées dans la *Zecca* de la principauté portent l'effigie de Virgile; on lui a rendu des honneurs presque divins; c'est même ce culte populaire qui fut la cause de l'attentat de Carlo Malatesta contre son image la plus ancienne, qui au moyen âge se dressait encore dans le Forum de Mantoue. Une autre cependant, curieuse par sa naïveté, à laquelle le sculpteur de 1220 a prêté le costume des *Recteurs* de son époque, se voit encore à Mantoue, encastrée dans les murs du *Palazzo della Raggione*.



La Statue de Virgile aux murs de la *Raggione* (année 1220).

Possevino dit que la primitive statue du poète, en marbre de Paros, s'élevait sur le *Maggio Foro*, portée sur un piédestal reposant sur huit marches de marbre. Virgile portait la toge antique; sa main droite était levée; sa main gauche tenait l'*Énéide*. A certaines époques, le peuple se

rendait au pied du monument et le couvrait de fleurs; des jeunes filles chantaient des hymnes à sa louange. L'Église enfin, au dire de Piccinardi de Crémone, avait introduit dans la messe du saint apôtre Paul une allusion à l'hommage rendu par le précurseur au tombeau du poète. A la fin du XIII[e] siècle, au moment où Galéas Visconti faisait une rude guerre aux Gonzague, Jacobo del Verme, le grand condottiere lombard, ayant envahi la principauté, Carlo Malatesta, qui défendait Mantoue et y gouvernait en maître, ayant bientôt remarqué que le peuple, prosterné au pied de la statue du poète, l'encensait à l'égal d'une divinité, entra dans une violente colère, en disant « qu'une créature qui n'était point chrétienne ne devait point être l'objet d'un culte de la part des chrétiens », et fit précipiter dans le Mincio la statue, qui disparut dans la vase ou fut entraînée par les eaux du fleuve. Le peuple garda le souvenir de cette injure : les historiens et les poètes flétrirent Malatesta; Pietro Paolo Vergerio consigna le fait dans une lettre célèbre adressée à Lodovico degli Alidosi, seigneur d'Imola, et le Pontano, l'Equicola, Paolo Fiorentino, le condamnèrent à leur tour. Victorin de Feltre enfin restitua le culte du poète, et, après avoir recherché le lieu précis de la naissance de Virgile, le grand pédagogue acheta les ruines et le petit jardin, et prit l'habitude d'y conduire les jeunes seigneurs dont il dirigeait l'éducation dans son école de Mantoue, la *Giocosa*, le premier collège des nobles de l'Italie, riante demeure élevée au bord du fleuve aux frais de Jean-François, le premier marquis.

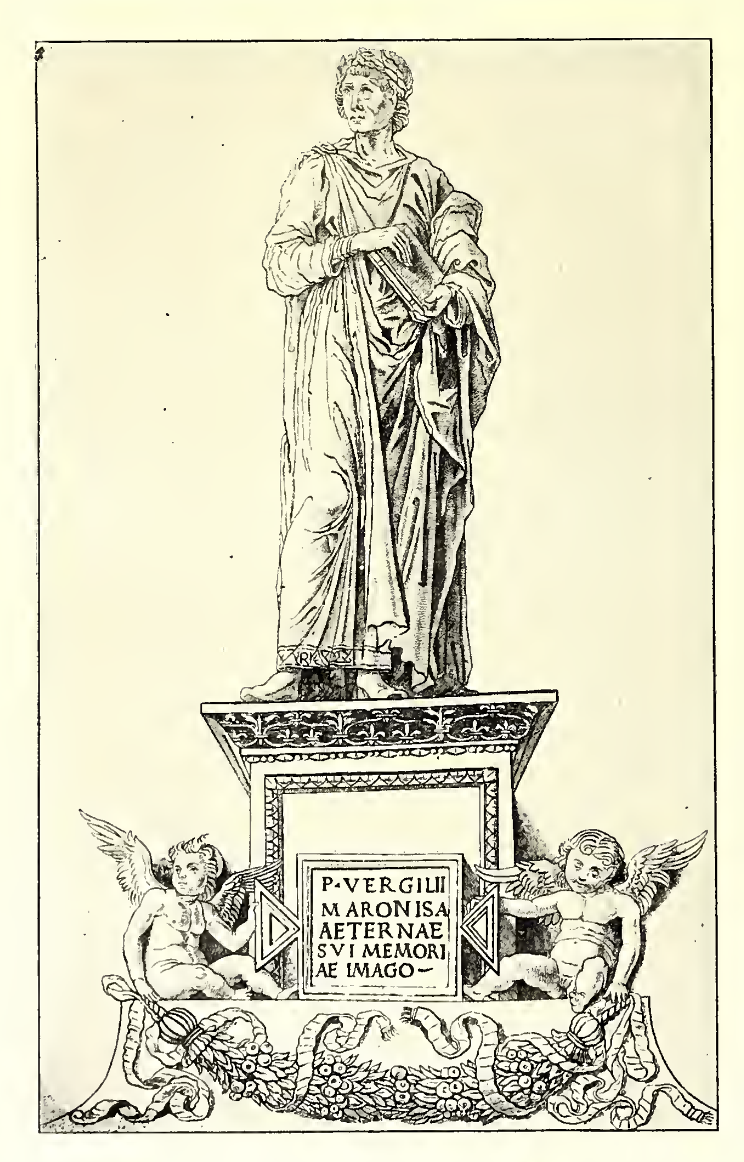
Les faits attestés successivement de génération en génération par d'aussi grands esprits, dont les premiers les avaient recueillis de la bouche même des contemporains, devinrent vérité pour tous, et chaque Mantouan qui naissait à la vie, du plus humble au plus lettré, propagea la tradition. Un jour, longtemps après, comme Isabelle d'Este, avide de savoir et prompte à l'enthousiasme, entendait un de ces humanistes dont elle aimait à s'entourer, rappeler le souvenir

de l'attentat de Carlo Malatesta, elle s'indigna à son tour et déclara qu'elle vengerait le poète, dont Guarino de Vérone, Bembo, Castiglione, Antimachus et l'Equicola, lui avaient appris à vénérer le souvenir. Prenant subitement la résolution de dresser sur la même place une statue nouvelle, Isabelle écrivit sur l'heure même à Mantegna, lui demandant le projet du monument, et, afin d'en bien préciser l'esprit et la forme, elle se mit à étudier le sujet.

Jacopo d'Atri, l'ambassadeur de Jean-François Gonzague à la cour de Naples, fut chargé par Isabelle d'en conférer avec le Pontano, le poète élégant, latiniste consommé, qui avait été premier ministre sous trois souverains, Alphonse le Victorieux et les deux Ferdinand. Le 7 mai 1499, Jacopo rendit compte à la souveraine de son entretien avec ce poète lauréat dont il dit dans sa lettre : « Depuis la mort de Virgile, le temps n'a pas produit un homme qui lui fût supérieur. » Au récit de cet accès d'enthousiasme qui prouvait la vive intelligence de la marquise, on dit que le Pontano appela à lui les gentilshommes de la cour, pour leur faire admirer l'élan généreux de la jeune princesse ; puis, dissertant avec eux sur les moyens de l'exécution, il proscrivit le bronze, trop souvent converti en instrument de destruction au moment des invasions et des troubles civils, et recommanda d'employer le marbre : il voulut aussi qu'on couronnât la tête du poète du vert laurier. Virgile devait porter la toge antique nouée à l'épaule ou l'habit sénatorial, et les pieds devaient chausser le cothurne. Pontano comptait d'ailleurs voir Andrea Mantegna, si passionné pour l'antique, et, grâce à lui, retrouver la forme exacte de l'ancienne statue chère aux Mantouans.

Le 14 mai 1499, Isabelle répond à son ambassadeur en luire commandant de demander au Pontano l'inscription à graver sur le socle ; elle voulait que son nom fût associé à celui du poète auquel elle rendait hommage. Mantegna a fait le projet, qui, à un moment donné, a dû être envoyé ou remis directement par lui à la marquise, sous la

forme d'un dessin à la plume légèrement teinté de bistre. Par la suite des temps, ce document précieux a été retrouvé en Italie par un des premiers amateurs français de ce siècle, His de la Salle, qui l'a légué au Musée du Louvre, avec une admirable collection de bronzes italiens du xve siècle. A son retour de Mantoue, en 1867, notre regretté ami Armand Baschet, qui le premier a publié la lettre de Jacopo d'Atri à Isabelle, a rapproché le document dessiné de la lettre de Jacopo, en les publiant tous les deux dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1).



Mantegna. — Projet de statue de Virgile. — Musée du Louvre (Collection *His de la Salle*).

1. — On consultera à ce sujet la publication faite par Attilio Portioli à l'occasion du *Centenaire de Virgile*, où le sujet est traité avec autorité. La lettre de Jacopo

Par suite des vicissitudes des temps, le monument projeté par Isabelle et dessiné par Mantegna n'a jamais été exécuté (1).

d'Atri figure dans le tome XX, page 138, de la *Gazette des Beaux-Arts*, dans la série d'articles publiés par Armand Baschet : *Recherches de documents d'arts et d'histoire dans les archives de Mantoue.*

1. — Les Français, maîtres de Mantoue en 1797, montrèrent un véritable enthousiasme pour Virgile et la petite bourgade où il était né. Bonaparte, le 3 mai 1797, rendit un décret, par lequel il déclarait *Pietole* exempte de toute contribution, et recommandait son peuple à toute l'armée et aux administrateurs. Le général Niollis, d'accord avec l'architecte Pozzo, projeta de faire de ce berceau de Virgile un lieu de délices, avec bosquets, statues, temples, allégories aux poèmes de Virgile. On verra à ce sujet Attilio Portioli, et le guide déjà cité de M. Giambattista Intra.

Au dix-neuvième centenaire de la naissance du poète, on substitua au nom de *Pietole* celui de *Villa Virgiliana*. Nous avons récemment assisté à la fête annuelle commémorative du poète ; rien n'y rappelle plus Virgile, et le cachet de la fête est celui d'une fête foraine ; mais là se dresse une statue moderne de l'auteur de l'*Énéide*, et le cortège défile devant le bronze entouré d'un jardinet ; et la tradition se conserve toujours.



La Vierge et l'Enfant. — Variante.
(Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale*.)



La Discorde. (Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale.*)

CHAPITRE VII

DERNIERS TRAVAUX. — LE TESTAMENT

Mantegna fait son testament. — Ses dispositions. — Ses témoins. — Demande de la concession d'une chapelle au chapitre de *San-Andrea.* — Derniers travaux. — *Le Triomphe de Scipion.* — Débats avec le cardinal Bembo. — *Le Christ et les Saintes Femmes.* — Détresse du maître. — La *Faustine.* — Propositions faites à Isabelle d'Este à ce sujet. — Codicille au testament. — Vente de la *Faustine.*



L'Homme couché. (Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale.*)

Ce n'est que par l'écho d'une lettre d'un seigneur de Ferrare en visite à la cour de Mantoue, où on lit une description des apprêts d'une représentation qui devait avoir lieu sur le théâtre privé des Gonzague, que nous apprenons qu'en 1501 Mantegna s'était prêté à peindre une toile de fond, les *Triomphes de Pétrarque.* Le comte Nicolo da Correggio, familier des Gonzague et correspondant

très régulier d'Isabelle d'Este, a fait allusion à cette œuvre du maître aujourd'hui perdue, qui devait consister en cartons peints à la détrempe d'un aspect décoratif. Ce Nicolo da Correggio était poète : il alimentait la scène, et, dans une lettre du 18 janvier 1501, le marquis de Mantoue lui demandait une allégorie ou *invenzione*, où il ferait figurer l'Italie, Mantoue et la souveraine elle-même. Il ne reste rien du théâtre de Mantoue trois fois renouvelé ; nous savons que, bien des années avant Palladio et le Scamozzi, avant Vicence, avant Sabbionetta et Parme, les Gonzague avaient en effet construit un théâtre olympique en annexe au *Castello-Vecchio*, qui n'était point encore rattaché à la *Reggia ;* mais il ne reste pas de vestiges de ce théâtre, et celui dont on retrouve la trace dans le vieux château est très postérieur.

En cette même année 1501, le nom de Mantegna revient dans la correspondance du marquis de Mantoue. Il résulte d'une lettre de Louis Mantegna, le fils bien-aimé du grand peintre, déjà distingué par le souverain, qu'Isabelle d'Este lui avait promis un emploi de *comissario marchionale* à San-Benedetto, c'est-à-dire à portée de Mantoue. Un autre que Louis cependant en avait été pourvu, et celui-ci se plaint humblement à son maître, s'en remettant à sa bienveillance pour le pourvoir à son tour. « Le prince, dit-il, sait qui il a commis à Saravalle, à Quistello, à Rizolo, à Sarmide et à Curtatone ; j'attendrai paisiblement mon tour. » Et de fait, Jean-François ne l'oublie pas ; car nous trouvons l'année suivante le nom de Louis Mantegna au bas d'une lettre, ou rapport au marquis de Mantoue, avec cette qualification *Lodovico Mantinea Capriana commissarius et servitor*, c'est-à-dire que Louis avait enfin été délégué par Jean-François dans la petite ville de Capriana, où les Gonzague avaient une villa. Le passage suivant de la même lettre (de 1501), par laquelle Louis avait imploré cette nomination : *deliberando Vostra Signoria donarme uno in vita havendo loco la permutatione de la casa de V. S. con quella de mio patre...* confirme ce que nous avons dit

de la maison de la *Pusterla* où avaient été peints les *Triomphes*. Cette maison n'appartenait plus à Andrea Mantegna : elle était rentrée dans le domaine par échange amiable.

MANTEGNA FAIT SON TESTAMENT

Mantegna est arrivé à l'âge de soixante et onze ans; il travaille encore et a deux habitations, l'une *via del Bove*, l'autre *via Unicorno;* il est fort possible que l'une soit celle où il a son atelier, et l'autre sa maison familiale. Chargé d'ans, le peintre, déjà malade au point d'alarmer vivement ses protecteurs, pense à sa dernière heure et rédige son testament. Si l'on analyse chaque paragraphe de cet acte avec la connaissance des lieux et des hommes, il en résulte un certain nombre d'informations, qui précisent des points de la vie du maître jusqu'ici mal définis.

Cet acte est daté, non pas de la *via Unicorno*, mais de la *contrada Bovis;* la maison que Mantegna y habite appartient à Lodovico Consolato Strata; c'est une résidence intermédiaire, après celle de la place *Pusterla*, et un peu avant celle de la *via Unicorno*, où le vieux peintre terminera ses jours.

Observons en passant, et ceci s'applique à tous les actes officiels, que c'était la coutume, au xv[e] siècle, d'invoquer le nom de l'empereur comme souverain de Mantoue, et cela souvent même à l'exclusion du nom du marquis régnant : *Die Veneris prima mensis Martii, tempore Seren. Principis et Domini D. Maximiliani, divina favente clementia, Romani Reg., et semper Augusti.*

Les témoins de l'acte sont connus; Andrea a déclaré quelque part qu'il n'entend prendre ses témoins que parmi les artistes; et de fait tous, ou presque tous, sont des peintres ou des *aurefici*. Ce sont d'abord les deux frères Girolamo et Francesco Corradi, Gian Marco Cavalli, fils d'Andrea, l'un sculpteur, l'autre médailleur habile, atta-

ché à la *Zecca* de Mantoue, auteur d'un chef-d'œuvre incontesté, le médaillon monumental de Mantegna dans la chapelle de Saint-André où est le tombeau de la famille. Puis vient Raffaello Albarini, peintre, et son voisin de la *contrada Bovis*, probablement très jeune alors, puisqu'on a des peintures de lui au palais du *Té;* enfin Giacomo Spacimi de Cavriana, et le Dr Battista Fiera, médecin, philosophe et théologien. Ce dernier passait pour avoir retrouvé en 1499 le buste de Virgile; il l'avait fait placer sur un arc au-devant de sa maison, près de *San-Francesco*, avec ceux du Révérend Baptista Spagnuoli, général de l'ordre des Carmélites, et de Jean-François II, quatrième marquis de Mantoue (1).

Aux termes du testament, le cadavre de Mantegna devra être déposé dans la chapelle de Saint Jean-Baptiste de l'église *San-Andrea* de Mantoue, qu'il a lui-même disposée, et dont, dès 1488, le chapitre de l'église lui a fait l'offre. L'artiste ordonne à ce sujet de constituer un fonds de la valeur de cent ducats en faveur de la fabrique, à la charge par l'église de célébrer trois anniversaires pour l'âme de ses parents, pour celle de sa femme défunte, D. Nicolosia, et enfin pour la sienne propre et celle de ses parents. Ses héritiers seront tenus de consacrer cinquante ducats à l'achat des missel, calice et ornements destinés à la célébration de la messe de ladite chapelle, et cinquante autres ducats seront employés à l'orner de peintures et autres ornements. Ces dispositions devront s'effectuer dans le cours de l'année qui suivra sa mort.

Louis, le plus jeune des fils du peintre, ne pourra jamais être inquiété dans la possession des biens mobiliers ou immobiliers qui

1. — Ces trois bustes en terre cuite sont conservés aujourd'hui au *Museo Civico* de Mantoue. Le Virgile ne rappelle en rien l'image de la tradition; le Jean-François est une grossière imitation de l'étonnant buste anonyme du même Musée, que quelques critiques d'art ont cru pouvoir attribuer à Mantegna, et auquel on peut le comparer, puisqu'il figure dans la même salle.



D'après la Photographie de MM Braun, Clement & Cie

LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE St JEAN ET MAGDELEINE

Londres (National Gallery)

lui sont légués; et sa femme, *Libera*, jouira paisiblement des legs déjà faits. Mantegna substitue en outre à son fils Louis les terrains qu'il possède en dehors de la porte de l'aqueduc, ou porte *Predella*, avec les prés et tous les édifices élevés sur la propriété; il y ajoute deux cents ducats pour doter une fille, déjà née de Louis, ou une autre qui lui naîtrait; et cette somme reviendrait à ce même Louis si aucun enfant ne naissait de son union avec Libera. Mais les deux cents ducats ainsi légués et les terres ci-dessus mentionnées imposent à ce même Louis la condition de nourrir pour toute sa vie *Giovanni-Andrea*, un fils naturel de Mantegna, de le recevoir et de le garder dans sa maison. Si, à son âge adulte, Giovanni se refusait à vivre dans cette condition, Louis, le légataire, devrait convertir en une fondation immobilière un capital donnant une rente de trois cents livres seulement au nom d'*Andrea*, ou de tout autre qui le représenterait. Si ce même fils naturel décédait en bas âge, ou adulte, ou s'il restait sans enfant, la somme devrait revenir à son frère Louis.

Ici va se manifester la défiance de Mantegna à l'égard de son fils aîné François, qui n'est point encore nommé dans le testament. Ayant avantagé son jeune fils Louis, le père veut le prémunir contre toute atteinte portée à ses droits par son aîné. Louis peut mourir, sa femme Libera peut rester seule; il prévoit le cas, et dispose en sa faveur, en ordonnant d'employer les sommes distraites de l'ensemble de ce qu'il laisse, de manière à ce que jamais François ne puisse inquiéter ni son frère, ni la veuve de Louis. En raison de ces avantages, et mû par un sentiment de justice, Mantegna veut que sur les biens mis à part, dont il constitue Louis l'héritier, celui-ci paie à *Anna*, fille naturelle dudit François, son fils aîné, cinquante ducats pour partie de sa dot, si elle se marie ou si elle entre au couvent, et cinquante autres qui lui resteront en propre. Cela fait, sans malheureusement faire l'exacte désignation qui nous eût éclairé sur son degré de prospé-

rité ou sur son dénuement, Mantegna divise ce qui lui reste en deux parts égales pour chacun de ses deux fils : *In omnibus autem aliis bonis suis mobilibus, immobilibus, semoventibus juribus et actionibus quibuscumque, tam præsentibus quam futuris, suos sibi universales instituit, voluit, jussit et ordinavit egregios viros Franciscum et Ludovicum, prædictos ejus filios* (1).

Si le vieil artiste n'a pas désigné un à un les biens qu'il partage entre ses enfants, nous en savons assez pour comprendre qu'il y a quelque exagération dans ses plaintes constantes : il ne mourra pas dénué. Nous entrevoyons aussi les dissentiments qui existent entre lui et son fils aîné, et nous en préciserons bientôt les causes ; enfin, nous apprenons par un des articles du testament que sa femme Nicolosia est morte avant lui, puisqu'il donne une messe annuelle pour le repos de son âme. Andrea ne nomme pas une seconde épouse dont, vivante, il aurait assuré l'avenir, ou pour laquelle, morte, il réclamerait les prières de l'Église ; on peut donc conclure de là qu'il n'a jamais été marié qu'une seule fois.

Le testament appelle le commentaire à un autre point de vue et prend pour nous une grande importance, en ce sens qu'il établit les conditions de la famille de Mantegna, jusque-là mal définies, et sur lesquelles la critique s'exerce encore. Mantegna, dit Vasari, a eu certainement trois fils légitimes, François, l'aîné, Bernardino, le second, et Louis ; enfin une fille légitime, Taddea, et un fils naturel, *Giovanni-Andrea*.

François, l'aîné des fils, n'est pas marié, mais il a une fille naturelle ; nous ne trouvons pas trace du mariage de *Bernardino*, qui d'ailleurs ne figure pas au testament ; enfin, Louis s'est uni de bonne heure

1. — Le testament a été publié intégralement par Mgr Moschini : *Della origine, e delle vicende della pittura di Padova*, page 50.

à une jeune fille du nom de Libera, qui lui a donné un fils, auquel on a donné le nom de son aïeul, *Andrea*. Quant à Taddea, devenue l'épouse d'Antonio Viani, nous avons vu qu'elle a reçu en dot deux cents ducats d'or.

Nous pouvons suivre plus tard deux de ces trois enfants dans leur carrière ; mais il faut essayer de répondre à une question qui a été soulevée pour la première fois par Pascale Coddé, au commencement du siècle, dans son ouvrage *Memorie Biografiche* (1).

Mantegna a-t-il été marié deux fois? Vasari nous l'a montré en son jeune âge, à Padoue, devenant l'époux d'une fille de Jacopo Bellini, père des deux Bellini ; il aurait même, dit-on à ce propos, encouru la colère de Squarcione, son premier protecteur. Mais ni l'historien des *Vite* ni ses commentateurs ne nous disent quel était le nom de baptême de cette fille de Jacopo Bellini. Ce nom, Nicolosia, nous ne l'apprenons qu'en 1504, par Mantegna lui-même, qui le cite dans son testament : « *Alium pro anima quondam Nicolosiæ ejus olim uxoris* », alors qu'il demande pour elle une messe anniversaire. D'autre part, Isabelle d'Este, ayant à demander, le 19 octobre 1505, à Giovanni Bellini, un tableau pour son *camerino*, s'exprimera en ces termes : « Vous savez déjà par l'instance que j'ai faite d'avoir un tableau de vous pour mettre dans mon *studio* à côté de celui de Mantegna votre beau-frère (*cognato*) » ; et par là, Isabelle, encore que la femme de Mantegna soit morte depuis longtemps, puisque le testament contient le mot *olim*, évoque nettement la parenté qui existait jadis entre Bellini et le peintre Mantegna encore vivant. Il est difficile de supposer que la marquise en eût agi de même, si Mantegna, après avoir perdu cette Nicolosia, avait épousé une se-

1. — Pasquale Coddé, secrétaire des Beaux-Arts de l'Académie de Mantoue, auteur des *Memorie Biografiche poste in forma di Dizionario dei pittori, scultori, architetti ed incisori Mantovani*, publiés par son fils le Dr Luigi Coddé. — Mantoue, Fratelli Negretti, 1837.

conde femme ; d'ailleurs, et nous venons de le faire observer, en faisant son testament un an auparavant, Andrea n'invoquait le nom de cette deuxième épouse, ni pour demander pour elle des prières de l'Église, si elle était morte, ni pour assurer son sort après sa propre mort, si elle lui survivait. Ainsi perd de son importance l'assertion de Pasquale Coddé, qui prétend que la Nicolosia, citée dans le testament, était de la famille *Nuvoloni*, et par conséquent n'a rien à voir avec Bellini (1).

CONCESSION D'UNE CHAPELLE A *SAN-ANDREA* DE MANTOUE

Le 11 août 1504, sur l'instance du vieillard qui sent la fatigue de la vie, le chapitre tout entier de *San-Andrea* se réunit : chanoines, chapelains et clercs assemblés, au nombre de plus des trois quarts des membres inscrits, se constituent pour entendre Mantegna, qui, cette fois encore, a pris pour témoins des artistes : Gian Marco Cavalli, fils de Andrea de Cabellis de Vitelliana, le sculpteur qui va modeler le buste qui décorera la tombe, et Zacharias Lapicida fils de Joan de Sancto-Colombano. Mantegna expose que depuis longtemps il voulait choisir en quelque église un coin qu'il ornerait, où il

1. — Tout au plus pourrons-nous supporter que cette *Nuvoloni*, si elle a existé (mais les documents n'en montrent pas la trace), aurait pu être la mère de ce fils naturel *Giovanni Andrea*, que Mantegna recommande à ses deux fils, en lui assignant une pension alimentaire payée par ces deux légataires universels. Nous disons ses *deux fils*, et ne tenons pas compte de Bernardino ; en effet, il règne ici une certaine confusion à cause d'un passage d'une lettre de Matteo Bossi, datée de 1493, ainsi conçu : « *Mantineam nostrum audio filii mortem dolentius et gravius.* » Ce qui supposerait qu'un fils de Mantegna est mort en bas âge, et serait alors ce Bernardino ; mais Carlo d'Arco cite une note du nécrologe de Mantoue, datée 9 *avril* 1428. « *Bernardino Mantigna maestral morto de fevera et catari in contrata Nave, de etate anni* 34. » Et cet acte, rapproché des manifestations diverses d'Isabelle d'Este à l'égard d'un certain Bernardino Mantegna, son peintre de cour après la mort d'Andrea, s'applique à un homonyme, dont Mantegna, auquel il survit pendant vingt-deux ans, n'a jamais parlé.



construirait un tombeau pour lui et les siens, et doterait la fabrique d'une somme de deux cents ducats. Son choix s'étant porté sur la chapelle dite de Saint Jean-Baptiste, la première à gauche dans la nef de *San-Andrea*, dont les murs sont alors nus, et qui n'a pas d'affectation spéciale, l'artiste a fait son instance auprès de l'Ill^me^ et Rév^me^ D. Sigismond Gonzague, protonotaire apostolique et primicier, et demande au chapitre de vouloir bien instruire sa cause et rendre sentence.

Les chapelains et chanoines, à l'unanimité, se déclarent consentants et même reconnaissants envers le maître. Ils autorisent la concession de la chapelle, permettent au peintre de l'orner, d'y élever un monument, et, le moment venu, d'y faire déposer ses restes et plus tard ceux de ses héritiers. Mantegna va plus loin, et rien ne fait plus *image* que le vœu qu'il a exprimé devant cette assemblée; se sentant vieux, il voudrait parfois venir à *San-Andrea* se recueillir et méditer dans le lieu où il reposera, et demande qu'au dehors, en annexe, du côté de la cour, on lui concède un petit espace, où il élèvera une humble cellule, dont la hauteur n'excédera pas le bandeau inférieur de la fenêtre de la chapelle même, et par conséquent n'interceptera point la lumière. On voudra bien aussi lui permettre d'établir là un petit foyer pour l'hiver (1), et l'été il aurait au dehors un petit jardin de plaisir : « *Hortulum unum voluptatis.* »

Quel tableau, et quel sujet pour le peintre qui, capable de ressentir tous les grands sentiments dont est animé le vieil artiste, pourrait, en s'inspirant du prodigieux buste de Cavalli, encore à sa place dans la chapelle même, nous montrer Mantegna, chargé d'années et de soucis, les mains sur son *scaldino*, méditant dans la pénombre de cette étroite retraite qui bientôt sera sa tombe !

La concession faite, Mantegna, à n'en pas douter, commença

1. — *In quam ipse, quod jam senio confectus est, aliquoties... se tempore hyemis aliquo igniculo calefaciat.*

travail de la décoration de sa chapelle ; on en a retrouvé les éléments dans son atelier après sa mort, et nous savons que, si son fils François a pris une part importante à l'exécution, la composition d'ensemble appartient au maître. Nous en avons les preuves évidentes par le rapprochement qu'on peut établir entre le caractère de l'ordre architectural et celui de la *rotonda* de sa maison de la *Pusterla*, qui est authentiquement l'œuvre de sa main. Nous verrons plus tard, et une inscription tumulaire en fait foi, que le vœu exprimé dans le testament ne devait être réalisé qu'après cinquante-quatre années d'attente, par les soins d'Andrea, fils de Louis et petit-fils du grand Mantegna. Un tel retard dans l'exécution avait été causé par l'intervention du primicier de *San-Andrea*, chargé des intérêts de la fabrique, qui crut devoir mettre opposition sur les biens du défunt, l'engagement de pourvoir l'Église d'une dotation de deux cents ducats d'or n'ayant pas été réalisé.

Le vieil artiste cependant avait encore deux années à vivre : il traversait des jours sombres, et travaillait jusqu'à la dernière heure, toujours rempli de soucis, embarrassé de dettes, objet des récriminations des plus hauts personnages, vis-à-vis desquels il avait pris des engagements ; il était de plus inquiet des agissements de son fils François, qui, par de vils procédés et une constante irrégularité de conduite, avait encouru la colère du prince et s'était vu relégué à Boscoldo, avec défense de franchir les portes de Mantoue.

DERNIERS TRAVAUX DE L'ARTISTE



Le 1er janvier 1505, la marquise Isabelle, toujours occupée de réunir un ensemble de tableaux des divers maîtres qui devaient figurer dans son *studiolo* de la *Grotta*, au rez-de-chaussée de la *Reggia* qu'elle était venue habiter, chargea le cardinal Pietro Bembo de presser Giovanni Bellini d'achever l'œuvre destinée

à figurer dans cet ensemble à côté de Mantegna, de Lorenzo Costa et du Pérugin. Le cardinal, dans une lettre écrite de Venise, en rendant compte de l'état des choses concernant Bellini, nous initie à une transaction pendante entre Mantegna et le cardinal. Bembo, en effet, s'exprime avec amertume sur la conduite de Mantegna à son égard, et expose ses griefs à la marquise, en la priant d'intervenir. Il est chargé par son frère Cornaro Cornelio de suivre une œuvre commandée à Mantegna pour le prix de cent cinquante ducats, dont vingt-cinq ont été payés d'avance ; le peintre ne s'exécute point, et élève même de nouvelles prétentions, basées sur l'importance qu'il a donnée au travail : Bembo prie la marquise de vouloir bien intervenir, d'autant qu'il appartient à Mantegna plus qu'à tout autre de tenir sa parole, lui qui est devenu si célèbre qu'on l'appelle le *Mantegna du monde entier*. S'il en agissait autrement, un tel artiste ne serait plus digne de son nom. Messer Francesco Cornelio ne fait pas plus cas qu'il ne faut d'une somme de cent ou deux cents florins, mais il a le souci de sa dignité et n'aime point qu'on le berne ; et Bembo continue ainsi, insistant longuement pour obtenir satisfaction de la marquise, qu'il laisse juge, en face de l'exécution, de la plus-value à attribuer à l'œuvre une fois terminée (1).

C'est par une lettre du fils de Mantegna, écrite après la mort de son père, où il énumère les œuvres achevées ou inachevées qu'il a trouvées dans son atelier, que nous reconnaissons qu'il s'agit ici du *Triomphe de Scipion* (*p.* 164), livré plus tard à celui qui l'avait commandé, conservé à Venise dans la famille Cornaro jusqu'au siècle dernier, vendu plus tard à San-Quirico, et cédé enfin de gré à gré par celui-ci à la *National Gallery* de Londres, en l'année 1873. Il n'y a point à douter, tant Isabelle était passionnée pour l'achèvement de son *stu-*

1. — Voir pour diverses correspondances l'ouvrage *Degli Arti et degli Artefici* de Carlo d'Arco : déjà cité, documents 68, 70 et 75 du 2e volume.

diolo, qu'elle ait, dans cette circonstance, voulu complaire au Bembo; celui-ci en effet pouvait avoir de l'action sur Giovanni Bellini et le presser de finir; elle a donc dû voir Mantegna à ce sujet et le forcer à s'exécuter.

Le travail cependant n'était pas chose légère à un vieillard de soixante-quatorze ans, malade, contraint à faire des démarches pénibles, dont nous avons la preuve par la lettre suivante que la marquise écrit à son époux Jean-François, le 1er avril 1505 :

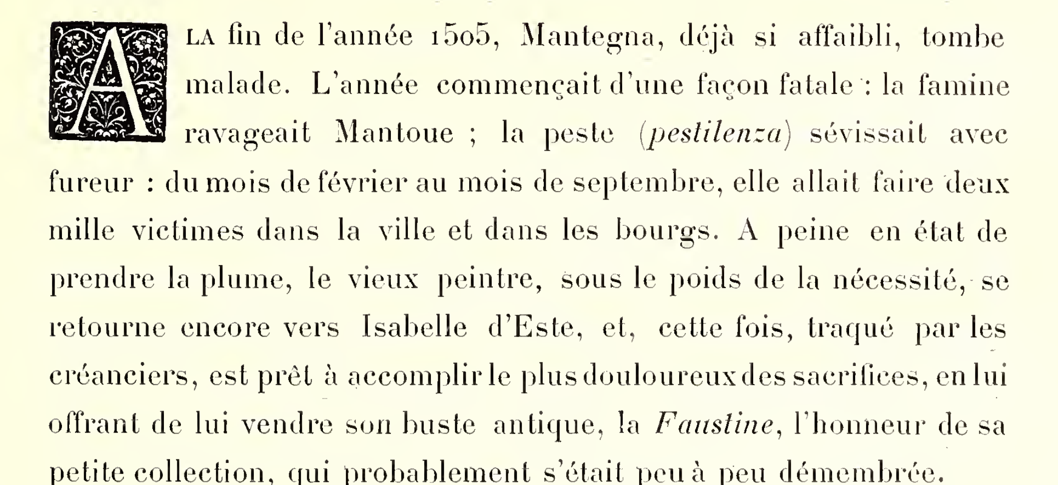
« Illustrissime Seigneur, Messer Andrea Mantegna est venu me recommander son fils; le voyant tout en pleurs et tellement changé par le chagrin, qu'il semblait plus mort que vif, je me suis sentie tellement émue que je n'ai pu lui refuser la grâce de demander à Votre Excellence qu'elle lui montre sa miséricorde habituelle, et lui rende son fils, encore que celui-ci l'ait si gravement offensée. Les longs services que le père vous a prêtés, son incomparable valeur et ses mérites transcendants, sont dignes de valoir à un fils contumace le privilège d'obtenir de vous sa grâce. Si nous désirons vivement le voir finir les œuvres commencées, il faut que Mantegna retrouve sa sérénité; autrement nous n'obtiendrons plus rien de lui, car le chagrin et la vieillesse causeront plus promptement sa perte. Je le recommande donc autant que je le puis à la bonne grâce de Votre Seigneurie et j'en fais autant pour moi-même. »

Il est probable que le marquis fut inflexible, car, une année après, François, fils aîné de Mantegna, en était réduit à venir à la porte *Predella* communiquer avec les siens à travers la grille, sans pouvoir même la franchir.

Depuis le 1er avril 1505 jusqu'au 13 janvier 1506, nous n'avons plus d'écho de la vie de Mantegna. Il n'y a point à douter que, malgré ses chagrins de famille et ses embarras d'argent, il travaille à la décoration de sa chapelle funéraire et achève les œuvres commencées, telles un *Comus*, composition dans le goût antique, destinée à Isabelle d'Este,

et le *Triomphe de Scipion*, objet du débat avec le cardinal Bembo, qu'on retrouvera bientôt achevé dans l'atelier d'où le maître est à jamais absent. On veut aussi qu'à cette époque Andrea ait exécuté cette toile étrange qu'on appelle le *Scorcio* (*p.* 166) du Musée Brera de Milan qui nous montre le *Christ entouré des saintes femmes en pleurs*, dans un de ces raccourcis audacieux auxquels le maître se plaisait, comme s'il voulait lutter avec les difficultés ou donner une preuve de sa science accomplie de l'anatomie. Cette toile, en effet, est une de celles qu'on a trouvées dans l'atelier du maître après sa mort ; elle figure sur la liste que son fils François a dressée ; mais nous la croyons antérieure à cette époque, à cause de l'audace de la facture.

ÉPISODE DE LA *FAUSTINE*



A la fin de l'année 1505, Mantegna, déjà si affaibli, tombe malade. L'année commençait d'une façon fatale : la famine ravageait Mantoue ; la peste (*pestilenza*) sévissait avec fureur : du mois de février au mois de septembre, elle allait faire deux mille victimes dans la ville et dans les bourgs. A peine en état de prendre la plume, le vieux peintre, sous le poids de la nécessité, se retourne encore vers Isabelle d'Este, et, cette fois, traqué par les créanciers, est prêt à accomplir le plus douloureux des sacrifices, en lui offrant de lui vendre son buste antique, la *Faustine*, l'honneur de sa petite collection, qui probablement s'était peu à peu démembrée.

« Par la grâce de Dieu, dit-il, me voici en meilleure santé, encore que toutes les parties de mon corps n'aient point retrouvé leur premier état; le peu de génie que Dieu m'a donné est toujours à vos ordres ; j'ai presque fini de dessiner le sujet du *Comus* de Votre Excellence ; j'irai poursuivant mon travail, quand je serai en train, et je me recommande à votre bonté, Excellente Madame. Je ne parviens

d'aucun côté, depuis plusieurs mois, à trouver un liard, et je me trouve tout à fait acculé. Je ne supposais pas que les choses iraient de cette façon : je suis cerné, et cela parce que j'ai acheté une maison *pour ne pas m'en aller vagabondant de ci et de là*, et j'ai pris des engagements pour la somme de 340 ducats à payer, en trois termes. Ce terme étant échu, ceux à qui je dois m'attaquent, et Votre Excellence sait qu'il n'y a plus rien à vendre ni à mettre en gage ; j'ai encore ici et là d'autres dettes ; aussi m'est-il venu à l'esprit, pour me tirer d'affaire du mieux que je puis, de m'aider des objets qui me tiennent le plus au cœur. La nécessité faisant faire bien des choses, je me suis décidé à me séparer de ma chère *Faustine* de marbre antique, qui bien des fois m'a été demandée par diverses personnes ; j'ai voulu l'écrire à Votre Excellence, car, si je dois m'en priver, je serai heureux de la voir entre ses mains, plutôt qu'entre celles de quiconque au monde. Le prix est de 100 ducats, c'est celui que j'ai pu souvent recevoir de la main de grands amateurs. Qu'il plaise à Votre Excellence de me dire son intention à ce sujet. »

Isabelle, lorsqu'elle reçoit cette offre, est à *Sachetta*, dans la villa cédée en 1474 à prix d'argent par les Cavriani à Barbara de Brandebourg, la seconde marquise de Mantoue, femme de Louis II protecteur de Mantegna. Elle s'est retirée là, menacée de la fièvre et de la pestilence, trop fréquente à Mantoue jusqu'au siècle dernier ; les portes de la ville vont être fermées de février à septembre : aussi n'est-ce qu'en juillet que Mantegna, resté dans Mantoue, entendra parler de la marquise, qui, à moins qu'elle ait été mal informée de l'état du pauvre artiste, ou que vraiment elle ait été gênée (ce qui n'est pas un fait nouveau pour nous), semble, aux yeux de l'histoire, avoir rusé, dans toute cette affaire de la *Faustine*, selon la coutume de quelques amateurs, afin d'avoir le buste à des conditions moins onéreuses. Pendant ces angoisses, Mantegna, laissé à lui-même, pense à l'éternité : sa lettre à la marquise est datée du 1er janvier 1506, et, le 24 du

même mois, il ajoute à son testament un important codicille. Ses volontés dernières sont datées de la *contrada Unicorno*, la nouvelle habitation qu'il a achetée, sur laquelle il redoit des sommes à échéance fixe, cause immédiate des embarras auxquels il veut mettre fin par la vente de la *Faustine*.

Mantegna se déclare ici *sanus mente, sensu et intellectu, licet corpore languens*. La volonté de l'homme, dit-il, est changeante jusqu'à sa mort, *ambulatoria ;* il révoque les dons, legs et dispositions de son testament concernant Louis son fils, Libera la femme de son fils, et *Giovanni-Andrea*, son fils naturel, et modifie ainsi ses premières volontés : « On donnera sur mes biens à la dite Libera, ma bru, 200 ducats, somme que j'ai employée à mon propre usage après l'avoir reçue, pour constituer cette dot. » Il veut aussi que ses héritiers, Louis et François, donnent à *Giovanni-Andrea*, son fils naturel, des aliments convenables jusqu'à ce qu'il ait atteint sa vingt-cinquième année, en quelque lieu qu'il habite, soit dans la maison de ses fils, soit hors de leur maison, et pourvu qu'il vive sur le territoire de Mantoue ou de la Seigneurie. Après sa vingt-cinquième année, celui-ci recevra annuellement, tant qu'il vivra, la somme de 8 ducats pour ses aliments ou partie de ses aliments. *Item*, il veut, prescrit et ordonne que les biens, légués d'autre part à Louis dans le premier testament, rentrent dans la succession paternelle et soient partagés entre lui et François ses héritiers universels *par part égale*, comme tous les autres biens héréditaires, et cela avec les fidéicommis et institutions mentionnés au testament primitif. Ce premier testament, en dehors de ce codicille, Mantegna le maintient dans toute sa forme. Telle il a exprimé sa volonté suprême, et telle il a voulu qu'elle produisît son entier effet. Il est intéressant de voir que le ressentiment de Mantegna à l'égard de son fils François, qui avait désolé ses dernières années, s'apaise à la veille de sa mort, car le codicille le rétablit dans tous ses droits.

Plus de six mois se sont écoulés entre l'offre faite à Isabelle d'Este du buste de la *Faustine* et la réponse de la marquise. La pestilence règne toujours; le palais est désert; c'est Jacopo Calandra, l'homme de confiance, qui est chargé des négociations. Prévenu, le 14 juillet, par la souveraine des dispositions de Mantegna à aliéner le chef-d'œuvre, et invité à se rendre dans l'atelier du maître, Jacopo répond à sa maîtresse le lendemain même, et lui rend ainsi compte de sa négociation.

« Ce matin j'ai fait visite à Mantegna au nom de Votre Seigneurie; je l'ai trouvé plein d'amertume au sujet de sa détresse et des besoins qui l'ont forcé d'engager pour plus de soixante ducats, sans compter toutes les autres dettes qu'il m'a énumérées; néanmoins il n'a pas consenti à rien rabattre du premier prix fixé pour la *Faustine*, parce qu'il espère en trouver ce qu'il demande. J'ai objecté que ce n'est pas par le temps qui court qu'on rencontre aisément un amateur prêt à faire pareille dépense. Andrea n'en est pas moins résolu à garder son marbre plutôt que de le donner pour moins de cent ducats. Si la nécessité, plus pressante encore, le forçait à faire quelque concession, il m'a assuré qu'il en avertirait Votre Seigneurie. Mais s'il trouve acquéreur au prix de cent ducats, puisque Votre Seigneurie ne peut les lui offrir, il traitera sans en référer à Votre Seigneurie. Je vois bien que tout l'espoir qui lui reste est de vendre le buste à Mgr l'évêque de Mantoue, qu'il dit généreux et avide de ces sortes de choses; mais il m'a probablement dit cela pour provoquer votre jalousie. Ensuite il m'a prié de bien vouloir vous dire de lui accorder un peu d'argent, afin qu'au milieu de tant de besoins il puisse mieux achever son tableau du dieu *Comus*. Je lui ai promis de le faire. J'ai désiré voir le tableau. La composition montre le dieu *Comus*, deux Vénus, l'une nue, l'autre vêtue, deux amours, Janus, l'Envie, et Mercure mettant en fuite trois autres personnages. Il manque encore d'autres figures, mais celles qui sont achevées sont d'un très beau



LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU
Londres National Gallery
Par Francesco Mantegna, Fils d'Andrea

dessin. Je dois dire à Votre Seigneurie que le peintre semble un peu froissé du silence qu'elle a gardé à son égard, et il m'a dit en passant qu'il attribuait cette réserve à l'ennui que pourrait avoir Votre Seigneurie de ne pouvoir lui venir en aide dans la peine où il se trouve. Il me semble donc qu'il a bien pris les excuses que j'ai faites à ce sujet. En ce qui concerne le silence gardé, je lui ai dit que Votre Seigneurie estimait qu'il était encore plus courtois de lui envoyer spécialement un serviteur que de répondre par écrit; et pour ce qui est de la honte, elle ne saurait en ressentir aucune, étant données les conditions actuelles, qui l'excusent hautement de ne pas avoir usé à son égard de la courtoisie et de la libéralité que mérite son talent. J'ai tenu à vous écrire dans ce sens, pensant que Votre Seigneurie voudra peut-être le consoler par une lettre, où elle ne lui montrera nul ressentiment. »

Le 1er août suivant, malgré les réticences du peintre et l'amer chagrin qu'il éprouvait à se séparer de la *Faustine*, Mantegna consentait à la laisser sortir de chez lui pour la montrer à la princesse, et son agent l'en avertissait ainsi, le 1er août 1506 : « Votre Seigneurie aura appris par M. B. Codelupo comment j'ai obtenu la *Faustine* de Messer Andrea Mantegna, qui, sans gage et très volontiers, me l'a remise en mains, pour être agréable à Votre Seigneurie. Il me l'a même donnée avec grande cérémonie, me la recommandant avec la plus vive instance, et me montrant combien il en est jaloux ; à ce point que je crois presque qu'il en mourrait, si on ne la lui rendait pas avant le terme de six jours. Quoi que j'aie pu dire au sujet du prix, il ne veut pas se départir des cent ducats, et me demande pardon de son insistance, affirmant que, si la nécessité ne l'y poussait, il ne la donnerait pas pour une somme beaucoup plus forte. Votre Seigneurie me dira si je dois la lui envoyer par le bateau ordinaire… »

Le surlendemain, sur l'avis reçu, Isabelle acceptait la proposition de l'envoi, que Calandra accompagnait du mot suivant : « J'adresse à

Votre Seigneurie la *Faustine*, par le bateau ; elle voudra bien la renvoyer dans les termes convenus, afin de ne pas manquer à la parole que j'ai donnée à Messer Andrea Mantegna. » Le vieux peintre ne devait plus jamais revoir sa *Faustine*, classée désormais dans les collections de la marquise, qui avait accepté ses conditions (1).

Au cours des négociations pour la *Faustine*, nous avons été frappés, en lisant la lettre écrite par Calandra, le messager de la marquise auprès de Mantegna, de la description qu'il fait d'une toile inachevée sur le chevalet du vieillard, qu'il intitule *Comus*. Calandra reconnaît là *le dieu Comus, deux Vénus, l'une nue, l'autre vêtue, deux amours, Janus, l'Envie, et Mercure mettant en fuite deux autres personnages*. Ceux d'entre les lecteurs qui, familiers avec la galerie italienne des Primitifs du Musée du Louvre, ont la mémoire des œuvres de Lorenzo Costa, commandées par Isabelle pour servir de pendant, en ses *camerini* du *Paradiso*, à celles de Mantegna, auxquelles nous avons déjà fait allusion : le *Parnasse* et la *Sagesse victorieuse des Vices*, reconnaîtront dans ces lignes tracées par Calandra un épisode de l'un des tableaux du Costa, le maître de Ferrare, qui devait succéder, en 1507, à Mantegna, dans la charge de peintre de cour des Gonzague.

Il y a là un fait nouveau : Mantegna, qui allait mourir peu de mois après, n'aura pas achevé l'œuvre à laquelle Calandra a fait allusion, et Isabelle, qui tenait à son *invenzione* combinée avec Ceresara, qui d'ordinaire donnait à ses arguments une forme litté-

1. — Il s'agissait ici d'un buste d'*Anna Galeria Faustina*, femme d'Antonin le Pieux, acheté évidemment à Rome par Mantegna, lorsqu'il y exécutait la chapelle qui devait être plus tard détruite. Ce marbre était l'honneur de la petite collection de l'artiste ; on en a suivi longtemps la trace. *Labus* l'a illustré et gravé dans son travail *Museo de la Reale Academia*, V, II, p. 70 ; mais la reproduction ne permet point de juger du caractère de l'œuvre, et, dans le marbre qui figure encore au Musée de Mantoue sous cette étiquette, nous ne reconnaîtrons jamais la *Faustine* si regrettée par Mantegna. M. Arndt l'a jugée indigne de figurer dans son recueil des meilleures images de l'antiquité ; c'est plus qu'une présomption contre le buste : c'est un arrêt.

raire, aura fait reprendre le sujet par Lorenzo Costa (1). On ne s'étonnera pas de la complication des deux sujets le *Parnasse* (*p.* 96) et la *Sagesse* (*p.* 104), qui furent le point de départ de la décoration du *camerino* de la peinture dans la *Reggia* de Mantoue : il y a là un reflet de l'esprit de la Renaissance. Ces allégories morales et philosophiques, ces *inventions*, comme on disait alors, nées du cerveau d'un prince, d'un amateur, ou d'une princesse amie des arts, en passant par l'imagination des poètes de cour et des humanistes chargés de les développer, se compliquaient à ce point de devenir des énigmes. L'artiste, chargé de les interpréter par le pinceau, maudissait souvent le rêveur qui, en développant le scénario, avait rendu sa tâche insipide et paralysé son pinceau. Nous avons longuement disserté autrefois sur ces sujets, en publiant les lettres de la princesse aux artistes chargés de décorer ses *camerini;* un certain Paride Ceresara, poète, alchimiste et bel esprit, s'était mis aux ordres de la princesse pour dicter, pour ainsi dire, trait pour trait, au peintre, chaque épisode de chaque invention du sujet à traiter; et Isabelle s'y tenait à ce point qu'elle interdisait tout écart à l'artiste. La princesse donnait non seulement les termes de la composition, mais les dimensions des figures, leur nombre, et allait parfois jusqu'à appeler à elle un dessinateur vulgaire, le premier venu, qui indiquait en un rapide croquis le *schema* de la composition. Il est incroyable qu'un génie comme Mantegna se soit assoupli au point de se prêter ainsi à la fantaisie de la belle princesse. Le Pérugin, lui, fut rebelle, et la maudissait en travaillant : aussi elle

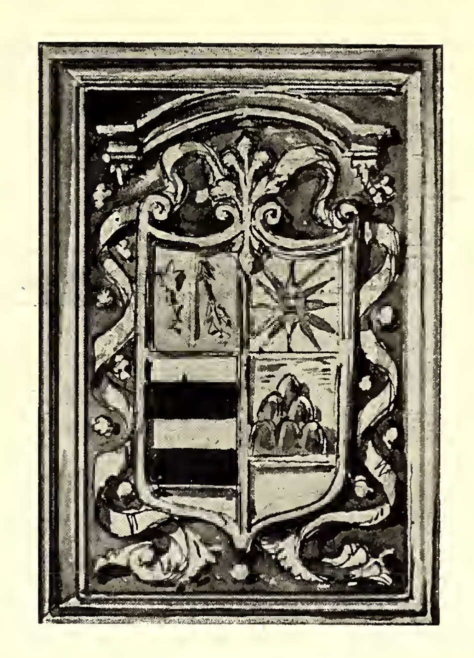
1. — Ce tableau de Lorenzo Costa fait partie du lot des cinq toiles achetées par le cardinal de Richelieu vers 1630, et entrées au Louvre à la fondation du *Museum*. Il y avait là deux Mantegna : le *Parnasse* et la *Sagesse victorieuse des Vices;* deux Lorenzo Costa : la *Cour d'Isabelle d'Este* et le *Sujet allégorique* (avec le nom de *Comus* répété cinq fois sur un monument au second plan de la toile), enfin un Pérugin : le *Combat de la Chasteté contre l'Amour*. L'inventaire du Louvre, qui date de l'époque de la Restauration, a même catalogué sous le nom de Mantegna le *Comus* de Costa.

le fit attendre deux années. Giovanni Bellini, qui avait déjà découragé le cardinal Bembo, lassa sa patience à ce point qu'elle en appela au Doge, et, définitivement, il ne livra à la marquise qu'un sujet religieux, au lieu de la belle *invenzione* profane qu'elle lui avait demandée, ce qui est la cause réelle de l'absence du nom de Bellini dans les délicieux *camerini*.

Si le second sujet traité par Mantegna, la *Sagesse victorieuse des Vices*, est ingrat et nous montre les vices personnifiés, hideux, croupissant dans la fange d'un marais et fuyant sous la verge et la lance de Diane et de Minerve dans un paysage arcadique, quelle douce émotion pour le cœur et quelle joie pour les yeux, quand ils se reposent sur les neuf filles de Mémoire, qui frappent la terre d'un pied libre dans le *Parnasse*, ce prodige de grâce, fruit de l'extrême vieillesse du grand Andrea !



Jeux d'enfants. Novelli, d'après Mantegna.
(Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale*.)



Armes de Mantegna.
Mantoue, Caveau de la Chapelle sépulcrale de *San-Andrea*.

CHAPITRE VIII

MORT DE MANTEGNA. — L'ATELIER. — LE TOMBEAU

Lettre de François au marquis de Mantoue. — L'atelier du maître après sa mort. — Embargo mis sur les œuvres par le primicier de *San-Andrea*. — La famille d'Andrea et sa descendance. — Le tombeau dans la chapelle de *San-Andrea*. — Mantegna en fut l'architecte et le décorateur. — La part de ses fils à la décoration. — Le buste d'Andrea par Marco Cavalli. — Lorenzo di Pavia. — Sa naïve oraison funèbre.



Le petit héraut portant les armes.
Chapelle de *San-Andrea*.

Quarante-trois jours après s'être dépouillé pour faire face aux exigences contractées le 13 septembre 1506, Andrea Mantegna mourait à Mantoue, dans la maison de la *via Unicorno*, qu'il avait acquise deux ans auparavant, en se grévant de trois cents ducats à payer dans un court délai. Deux jours après, son fils aîné François, exilé, mais rentré à Mantoue, donnait acte de la mort de son père au marquis Jean-François, alors occupé à guerroyer dans la Romagne, et lui ex-

posait ainsi sa situation : « Que Votre Seigneurie me pardonne, si je ne lui ai pas écrit plus tôt pour lui annoncer la mort de mon père, survenue dimanche passé, à la dix-neuvième heure. Avant de rendre le dernier soupir, il m'a parlé de Votre Seigneurie avec une lucidité admirable, se plaignant de la savoir absente de Mantoue. Ne croyant pas encore mourir si tôt, il nous a pressés, moi et mon frère, de recommander son souvenir à Votre Seigneurie, et de lui rappeler une chose qui nous importe vivement. Mgr le Cardinal la rappellera à Votre Seigneurie, puisqu'elle concerne l'hôpital. Nous gardons l'assurance de voir Votre Seigneurie récompenser, comme toujours elle l'a fait, ses vrais serviteurs ; elle n'oubliera point les services qu'un homme aussi considérable que notre père lui a rendus pendant cinquante années; et nous deux, ses fils attristés et privés de tout honneur et de tout bien, nous serons aidés et favorisés en tout ce qui sera juste et équitable. J'ai presque fini la moitié du travail de la toile de Votre Excellence, et, dès que mes devoirs seront remplis, je me mettrai à l'achever, bien que désormais le grand maître ne soit plus là. Ceci dit, les deux frères prient Votre Seigneurie de se souvenir de ses serviteurs (1). »

Cette chose importante à laquelle François fait allusion, « qui regarde l'hôpital », touche aux intérêts de l'héritage. Il s'agissait du droit de possession d'une terre (Boscoldo) appartenant à l'hôpital de Mantoue, donnée à Andrea Mantegna et échangée, le 15 février 1499, contre une autre terre appartenant à François Aliprandi (2).

La lettre de François est du 15 septembre; le 2 octobre, Louis, le second fils d'Andrea, s'adresse à son tour au marquis de Mantoue;

1. — Voir ces documents transcrits de l'original dans Carlo d'Arco ; vol. II, n° 82.

2. — L'acte est publié sous le n° 54 dans le 2e volume de Carlo d'Arco, *Arti et Artefici*; et le lieu est ainsi désigné : *Descriptio terræ*. « Una petia *terræ arat., cum domo*, — sita in territ. Boscoldi, in contrata dicta de Sala Stradella, quæ data fuit a D. Aliprando Rectore consortii ad permutationem alterius petiæ terræ *D. Andreæ archipictori* investito. »

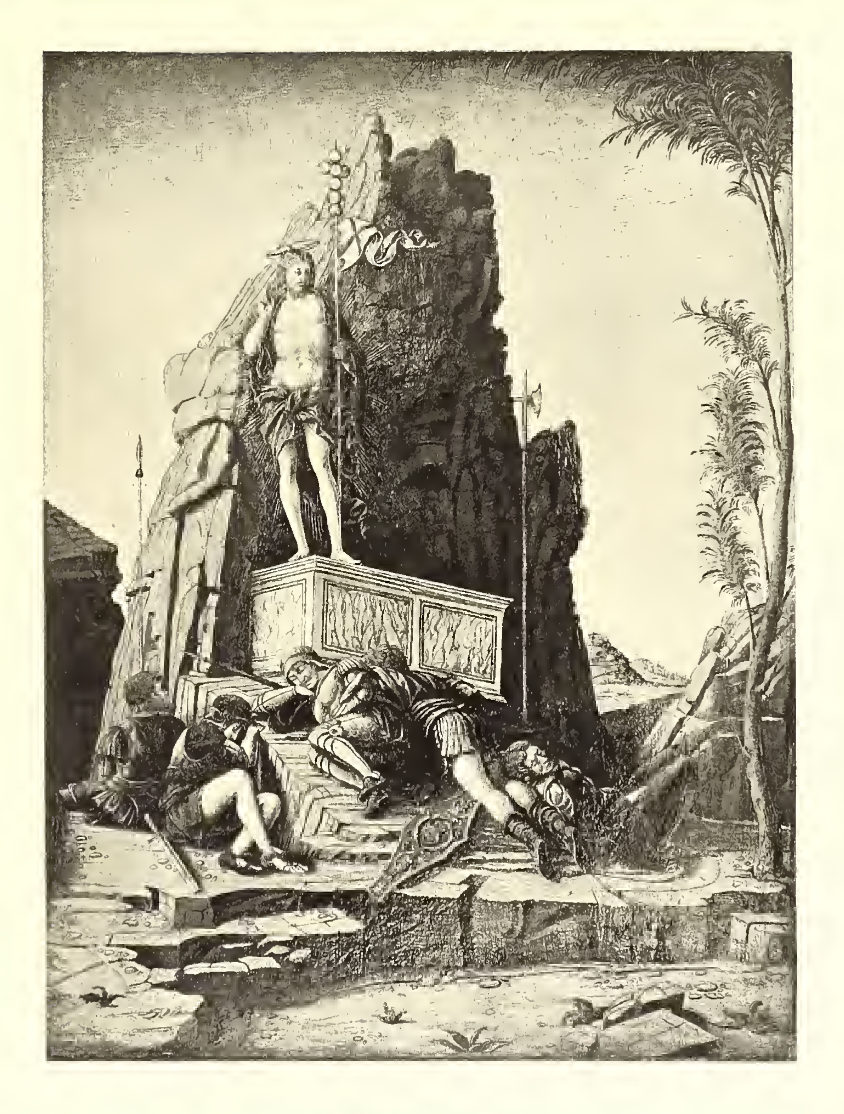
sa lettre nous renseigne sur la situation de son père au moment de sa mort, sur ses engagements, et enfin, circonstance intéressante pour l'histoire de l'art, sur ce qui reste dans son atelier.

« Étant restés depuis quelques jours à peine, moi et mon frère, privés d'un père si illustre (*tanto patre*), solitude et mort que nous supportons de notre mieux, nous constatons à la suite de ce trépas que notre père a laissé près de deux cents ducats de dette, plus cent ducats pour sa chapelle, plus cent autres destinés à l'orner, qu'il devait payer dans l'espace d'une année. Les dispositions qu'il avait faites étaient justes, et nous voudrions accomplir ses volontés, payer ses dettes, et satisfaire ses créanciers. Comme le R^me^ Cardinal m'a fait entendre de la part de Votre Seigneurie que nous ne devions rien distraire de ce que notre père laisse après lui, nous avisons Votre Seigneurie que nous ne pourrons accomplir aucune de ses volontés, si nous ne tirons parti de ce qu'il laisse. Notre père laisse un *Christ en raccourci*, le *Triomphe de Cornelius Scipion*, qu'il avait déjà commencé pour Francesco Cornaro. Mgr le Cardinal paraît désireux d'avoir ces œuvres-là; nous ne croyons pas que Votre Seigneurie soit contraire, et nous la supplions de nous permettre de sortir d'affaire au moyen de ces ressources, et de vouloir bien faire écrire à S. E. le Cardinal de prendre ces deux œuvres au prix qu'il lui conviendra de donner. Autrement nous ne savons plus comment faire, et, dans le court espace de temps qui nous est donné pour exécuter le legs et la dernière volonté de notre père, nous ne pourrions certainement arriver à le faire. Il y a aussi un *Saint Sébastien*, que mon père destinait, je crois, à Mgr l'Évêque de Mantoue... Je ne vois pas autre chose, sauf *deux tableaux qui sont destinés à sa chapelle*. Nous demandons en grâce à Votre Seigneurie de vouloir bien nous répondre à ce sujet afin que Mgr le Cardinal puisse prendre possession de ces diverses œuvres, et nous donne à nous le tout ou partie. » — Cette lettre de Louis Mantegna nous donne le mot de la situation déplorable, qui va rendre vaines

les dispositions testamentaires de son père ; il laisse en effet quatre cents ducats d'or à payer par ses héritiers, des propriétés assez nombreuses, dont l'une, celle de la *via Unicorno*, est grevée de deux cents ducats, et un engagement solennel, pris devant le chapitre de *San-Andrea*, de payer cent ducats d'or à l'église, et de dépenser cent ducats d'or pour orner sa chapelle et la mettre en état dans un délai d'un an. Ainsi se solde le *Doit;* l'*Avoir* consiste en œuvres achevées ou près de l'être, et, sur l'une d'elles, le peintre a reçu selon l'habitude une somme de vingt-cinq ducats comme arrhes (*caparra*). Notre père, a dit Louis, laisse un *Christ en raccourci.* Cette courte description nous suffit ; c'est le tour de force auquel s'est plu ce vieillard amoureux des difficultés de la perspective, le fameux *Scorcio*, qui est venu échouer au Musée de l'Académie de Brera de Milan, après des péripéties connues. L'œuvre avait été acquise par le cardinal Gonzague ; comprise dans la vente de la collection de Charles I[er], en 1630, elle fut achetée par Mazarin et revint à Rome, où Giuseppe Bossi, secrétaire de l'Académie Brera, l'ayant achetée au commencement du siècle, la donna en mourant au Musée de Milan.

Mantegna laisse encore le *Triomphe de Cornelius Scipion.* Il faut chercher cette toile à la *National Gallery*, où elle est entrée aux premières années de ce siècle. Commandée par le Bembo à Mantegna pour la famille Cornaro, c'est sur celle-là qu'un acompte a été donné au peintre ; nous avons publié la lettre où le cardinal Bembo expose à Isabelle d'Este ses griefs contre Andrea, qui a augmenté le prix, en raison du travail que l'œuvre lui a coûté. Ce *Triomphe* ira à celui auquel il doit revenir et restera dans sa famille, dans son palais de *San-Polo*, jusqu'au commencement de ce siècle ; il sera alors vendu par les Cornaro à Georges Vivian Esq., dont le fils le cédera au Musée National de Londres, en 1893.

Le sujet de ce tableau a besoin de développement. Francesco Cornaro, cardinal vénitien, avait la prétention d'appartenir à la *gens*



LA RÉSURRECTION

(National Gallery)

Par Francesco Mantegna, Fils d'Andrea

Cornelia, et cette origine est rappelée sur son sarcophage dans l'église des Saints-Apôtres et du Saint-Sauveur. Mantegna avait donc rappelé pour lui la scène du *Triomphe de Scipion*, le jour où, au nom du Sénat et du peuple, qui l'en avaient jugé digne comme le plus grand citoyen de Rome, il recevait en leur nom l'image de la Mère des Dieux, pour la placer au rang des divinités reconnues par l'État. Le vieux peintre, qui s'était toujours plu à ces résurrections des scènes de la vie antique, a prodigué là les allusions et les emblèmes. Publius Cornelius Scipion Nasica est au centre de la composition, suivi des nobles et des personnalités des colonies asiatiques ; on porte en procession l'image de Cybèle, et les pierres météoriques qui, tombées du ciel au moment où Annibal occupait encore l'Italie, ont été considérées comme un présage redoutable. Les livres sibyllins consultés ont répondu que Rome devait décréter le culte de Cybèle ; et l'oracle de Delphes, pressenti à son tour, a conseillé d'envoyer au-devant de l'image de la Déesse le plus grand citoyen de Rome. L'honneur que Scipion a reçu est symbolisé par l'inscription *S. Hospes Numinis* (S. C.), fragment du sénatus-consulte décrété à cette occasion. La dame romaine qui s'avance, et qui s'incline pour recevoir la divinité, est Claudia Quinta ; pour mieux caractériser le principal personnage, suivant la coutume adoptée dans ses premières œuvres, Mantegna a rassemblé les monuments funèbres érigés en l'honneur des Scipion. L'inscription *Scipionis ex Hispanensi Bello Reliquiae*, fait allusion à son oncle Publius, et l'autre « S. P. Q. R. C. N. SCYPIONI CORNELIUS F. P. » rappelle l'hommage du fils Cornelius à son père Cneius Scipion, au nom du Sénat et du peuple. Toutes ces allusions aux récits antiques, ces citations, l'esprit même du sujet emprunté à la satyre de Juvénal, aux fastes d'Ovide, à Suétone et à Paterculus, tout l'ambiant antique enfin, et le monde dans lequel se mouvaient les personnages du tableau, étaient bien faits pour plaire à Mantegna, qui au fond était vraiment un humaniste.

Cette toile austère, exécutée en grisaille *a tempera*, dont la belle ordonnance et certaines figures peuvent lutter avec les plus belles que le peintre ait exécutées, est la dernière où il se soit inspiré de l'antiquité. Depuis quelques années déjà, Andrea n'avait plus sacrifié à cette belle convention qui se rapproche de l'art antique, et s'était attaché à demander ses inspirations à la nature qui l'entourait, cherchant à fixer les palpitations de la vie, le reflet des passions humaines dans le geste, l'attitude et le visage, et délaissant le bas-relief pour la vie réelle.



PRÈS le *Triomphe de Scipion*, dans la lettre où il énumère les œuvres conservées dans l'atelier, le fils parle d'un *Saint Sébastien*, dont il dit : « *Notre père prétendait que ce* Saint Sébastien *appartenait à Monseigneur l'Évêque de Mantone, pour certaines circonstances que V. S. connaît et qu'il serait trop long de dire ici.* » Ce *Saint Sébastien* viendra aux mains du cardinal Bembo, et de là à ses héritiers, les Gradenigo. Cornelia, la dernière de la famille, le vendra à Scarpa, le fondateur de la fameuse galerie dont on a dispersé les restes à Milan, en ces dernières années ; le baron Franchetti de Venise, de nos jours, l'a acheté, avant la vente de cette même galerie, aux héritiers Scarpa, pour le conserver dans son beau palais de Venise, autrefois résidence du comte de Chambord (*p.* 248). C'est au baron que nous devons la communication de cette œuvre qui nous montre Mantegna revenant pour la troisième fois sur ce sujet douloureux.

Quant aux deux derniers tableaux qui doivent aller à la chapelle, *salvo gli due quadri che vano a la sua capella*, — il les faut chercher dans la chapelle même. L'un est certainement de la main d'Andrea déjà défaillant, mais puissant encore ; c'est le seul qu'il aura exécuté : il figure sur le mur de droite en entrant dans la chapelle, et représente les saintes femmes, saint Pierre et le divin enfant ; sa forme est rare,

appropriée qu'elle est à la place qu'il occupait au-dessous de la *Mise au Tombeau*. C'est la dernière œuvre certaine de Mantegna ; elle est presque effacée par le temps, et occupe une place où le spectateur a si peu de recul qu'elle a échappé à tous nos efforts pour la faire reproduire. Nous n'avons cependant pas voulu renoncer à donner aux lecteurs une idée de la composition (*p.* 172 *et* 173).

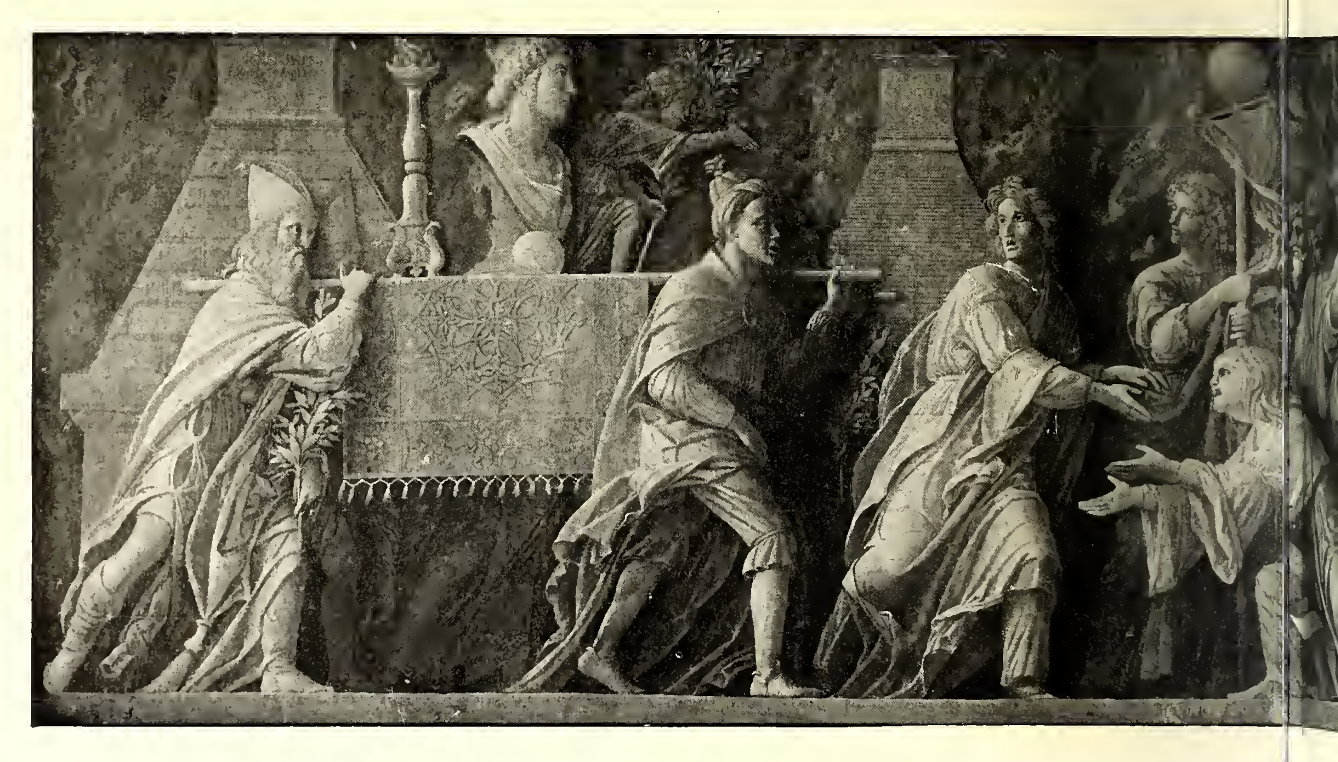
La dernière lettre de François est accompagnée d'une attestation de son père qui la confirme, et l'exilé prend soin en même temps de faire observer au prince que, depuis six années, il n'a pas touché un pinceau, à cause de l'incident qui a déterminé son exil de Mantoue. Une occasion va se présenter bientôt pour lui, sinon de rentrer en grâce, au moins de travailler pour Sa Seigneurie ; une lettre du 20 octobre, d'Isabelle à son mari, nous prouve même qu'il a commencé à compléter certaines parties inachevées des peintures à fresque de la *Sala degli Sposi*.

Cependant l'affaire des œuvres laissées par Mantegna dans l'atelier n'est pas terminée ; le 26 novembre, Sigismond Gonzague les retient encore par devers lui ; François supplie le marquis d'intervenir, et, pendant une année entière, la saisie sera maintenue. Tant de rigueur pourrait surprendre de la part d'un cardinal, prince de la maison Gonzague ; mais il faut considérer que le Primicier agit ici au nom de la fabrique de *San-Andrea*, créancière du défunt. Enfin, en 1507, le 12 novembre, Louis annonce à la marquise Isabelle que ce même cardinal, son beau-frère, qui s'est emparé des deux tableaux : la *Continence de Scipion* et le *Christ et les Saintes Femmes*, c'est-à-dire le « raccourci » célèbre du Musée Brera, a consenti à lui donner en échange une inscription de cent ducats d'or sur les droits d'entrée du port dit la *Catena*. Grâce à cette concession, Louis pourra payer les cérémonies funèbres de son père, les habits de deuil, et quelques dettes criardes.

L'année suivante, nous retrouvons encore le nom de Louis dans un décret du 16 janvier 1507, comme étant l'objet d'une faveur de la

part du marquis de Mantoue, qui lui permet de fonder un dépôt dans le faubourg de la ville (1).

Ce décret et quelques lettres échangées entre Louis Mantegna et le marquis Jean-François, auxquelles nous avons fait allusion, nous montrent que le second fils de Mantegna, qui avait sollicité et obtenu



Le Triomphe de Scipion l'Afr... – Lon...

un emploi de *commissario marchionale* à Cavriana, avec condition de résidence, et qui, de plus, figurait sur la liste des *camerieri d'onore* de la cour du marquis, avait eu cependant part aux travaux de son père, et devait encore, après sa mort, collaborer avec son frère François à la décoration de la chapelle de *San-Andrea*, destinée à recevoir les cendres de Mantegna et celles de ses descendants. On doit à Louis deux des *penacchi* ou pendentifs représentant les quatre

1. — *Tenere bladas omnesque recolitos*, dit le décret de 1507.

Évangélistes. Ce fut un fils modèle : seul il a soutenu son père accablé de chagrin par la conduite de son aîné ; il mourut en 1509, à la fin du mois de novembre, à Mantoue, d'une atteinte de l'épidémie connue sous le nom de la *cattura*. A peine veuve, Libera, la femme de Louis, et le fils né de ce mariage, le jeune Andrea, se virent



...n. — Londres, *National Gallery*.

en butte aux mauvais procédés de François, qui, même après la mort de son père et de son frère, continuait à porter le trouble dans la famille. Mantegna avait prévu cette attitude ; mais encore qu'il fût revenu sur ses décisions testamentaires en améliorant la position de son fils aîné, et eût rendu la situation de Libera plus nette et mieux définie par le codicille de 1506, cette dernière eut tant à souffrir des spoliations et des procès que lui intenta son beau-frère, que, poussée à bout, elle vint s'adresser au marquis de Mantoue, son protecteur. Le 24 avril 1511, par un ordre fortement motivé, le

prince somma François de restituer à sa belle-sœur les biens qui lui revenaient légitimement ; et plus tard, en 1513, le 20 février, décrétant encore en faveur de Libera, Gonzague confirmait à la veuve et à son fils Andrea la donation faite à son époux, Louis, de la terre



Le Christ et les Saintes Femmes. — Milan, Musée Brera.

de Borgoforte, située dans le voisinage de la grande propriété agricole de Mantegna.

FRANÇOIS MANTEGNA

François, ce fils aîné, le mauvais fils, occupe une place dans l'histoire de l'Art : il a compté parmi les peintres de la cour jusqu'en 1494 ; nombre de lettres nous le montrent employé d'une façon régulière à Mantoue, à Cavriana, à Revere, villas et résidences des Gonzague. Un grand nombre d'élèves et d'artistes de valeur, sachant bien leur métier au point de vue technique, se fondent dans l'œuvre du grand Mantegna ; il est évident que des travaux aussi considérables que ceux de la *Sala degli Sposi*, ou des *Triomphes*, avec ces grands partis-pris d'architecture, ce monde de figures accessoires, les bas-reliefs, les grisailles, les guirlandes, les festons et les médaillons des sept premiers Césars, qui avaient nécessité des cartons sans nombre et de longues études préalables, avaient dû demander la collaboration continue d'un certain nombre d'artistes. François et Louis ont joué là un rôle prépondérant ; c'est derrière eux, dans cette escorte d'élèves et cet atelier brillant qui était une école, qu'il faut chercher les décorateurs des maisons de Mantoue, dont les fresques, la plupart composées sous l'influence de Mantegna, n'apparaissent plus que voilées d'ombre, sur la place du Marché aux herbes, dans la *via Coperta*, et jusque dans les intérieurs des habitations, où un long séjour dans la cité permet d'en constater les restes, qui vont disparaissant chaque jour.

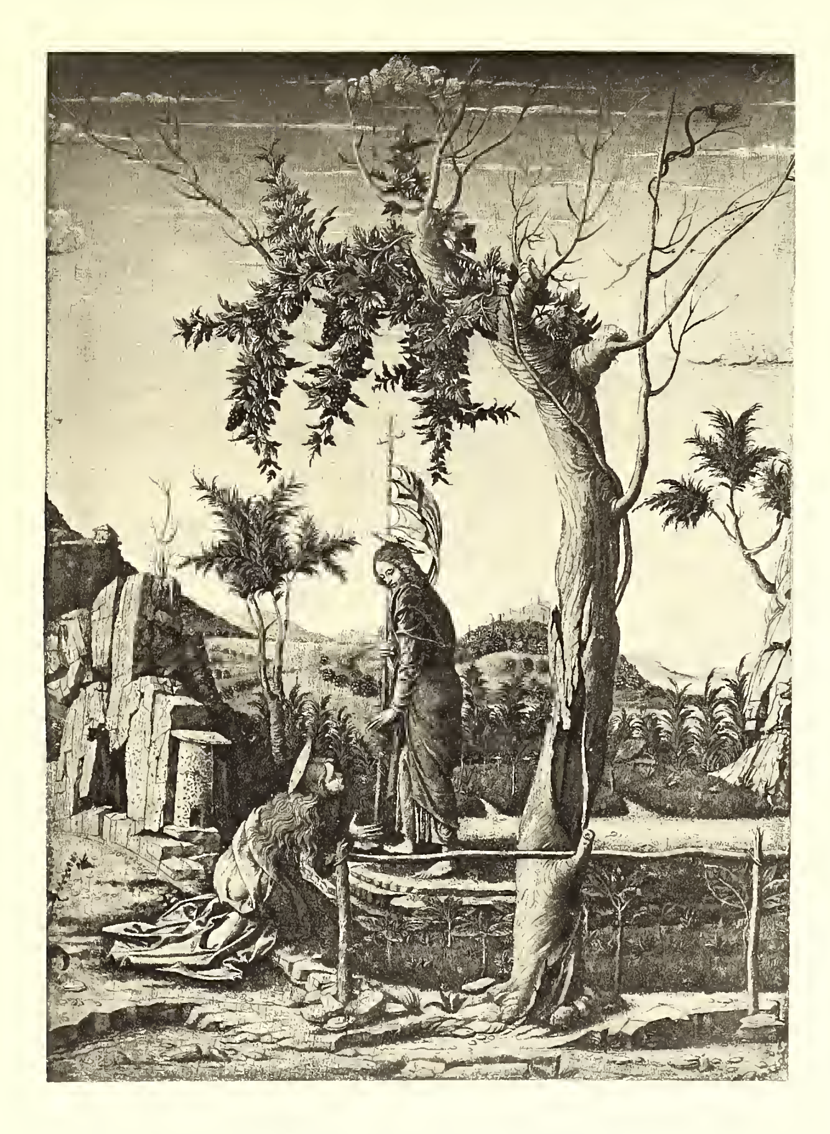
François, ayant démérité du prince dans les dernières années du siècle, n'a plus guère été employé qu'à des besognes subalternes : il avoue, dans une lettre écrite après la mort de son père, que, pendant la période de son exil, qui a duré six ans, il n'a jamais manié le pinceau. On possède de lui des œuvres, sinon originales dans la manière, au moins de sa propre invention ; la *National Gallery* de Londres (*p.* 203) en conserve trois, qui se distinguent de celles de son père

par la faiblesse de l'accent, la mollesse dans le pli et l'expression ; telles qu'elles sont cependant, comme provenant de Mantoue, elles ont l'intérêt de l'authenticité. Deux autres œuvres, le *Baptême du Christ* et l'*Ensevelissement*, pourraient être des compositions d'Andrea peintes par François ; ce sont celles qui figurent dans la chapelle de *San-Andrea* concédée par la fabrique à Mantegna : elles sont désignées dans les lettres des fils, qui énumèrent les toiles restées dans l'atelier du défunt. Les quatre pendentifs de la même chapelle, nous l'avons dit, sont dus, deux par deux, à chacun des deux fils ; nous y reviendrons quand nous entrerons à *San-Andrea*.

La mort de Mantegna n'a pas désarmé le courroux du marquis de Mantoue à l'égard de François ; car, le 29 avril 1513, ce fils aîné d'Andrea, qui a roulé de chute en chute par sa mauvaise conduite, décrit sa situation comme désespérée ; ayant lassé le père, il s'adresse en ces termes à l'héritier présomptif, Frédéric II, alors âgé de treize ans, et qui sera un jour le premier duc de Mantoue : « *Je vous demande à genoux de venir en aide au seul fils vivant de Messire Andrea Mantegna, afin qu'il puisse vivre et mourir à votre ombre ; sinon, il restera pauvre, réduit à la mendicité, lui et sa petite famille qu'il met aux pieds de son Seigneur* (1). »

Pasquale Coddé, secrétaire des beaux-arts à Mantoue, nous montre ce même François se défaisant, quatre années plus tard, de la dernière

1. — Il faut décidément rayer du nombre des enfants de Mantegna *Bernardino Mantegna*, qui sera par la suite peintre de la cour d'Isabelle. La lettre, datée du 29 avril 1511, de François, *seul fils vivant de Messire Andrea Mantegna*, est formelle : Louis est mort en 1511, et le Bernardino Mantegna, favori d'Isabelle, peintre de cour, qui survit à tous, est évidemment un homonyme. Peut-être a-t-il pris le nom de son maître ; ce qui est fort la coutume à cette époque. Il faudrait remarquer aussi que, si Bernardino avait été fils de Mantegna, celui-ci, qui prend soin dans son testament, non seulement de son enfant naturel, mais aussi de ses petits-enfants, aurait certainement nommé ce troisième fils.



LE CHRIST ET MARIE MAGDELEINE

Londres _ National Gallery

Par Francesco Mantegna, Fils d'Andrea

possession provenant de l'héritage paternel, une petite maison près la place du Marché, *via Montis Negri*, dont la désignation revient à plusieurs reprises dans les actes notariés. A partir de ce moment, le nom du fils aîné de Mantegna n'est plus jamais prononcé dans les documents. Il a cependant survécu au quatrième marquis Jean-François ; mais le règne de Lorenzo Costa, fixé désormais comme peintre de cour à Mantoue, en résidence permanente et à la tête de tous les travaux de décoration, ne devait point être propice au fils du grand homme, embarrassé d'argent, irrégulier dans sa conduite, disqualifié par la cour à la suite de son dernier forfait contre Libera et le petit-fils de Mantegna. Les chroniqueurs de Mantoue, Carlo d'Arco et plus tard Pasquale Coddé, qui a consacré quelques lignes au fils de Mantegna, perdent sa trace aux environs de 1520. François n'a laissé qu'une fille naturelle du nom d'Anna.

Le fils naturel du vieux Mantegna, Giovanni-Andrea, dont le sort avait été assuré par le testament de son père, confirmé encore par un codicille où il précisait le fidéicommis qui léguait à ses deux héritiers le soin de veiller à son existence, ne semble pas avoir suivi la voie de l'art : son nom n'apparaît dans aucun document. On sait qu'il mourut en 1560, laissant deux fils, Nicolo et Francisco ; ces fils à leur tour engendrèrent Cristoforo et Cesare, et par eux la descendance du nom de Mantegna se perpétua jusqu'en 1630, sans qu'aucun autre de ses descendants se soit distingué dans la carrière de l'art.

LE TOMBEAU DE MANTEGNA A *SAN-ANDREA*

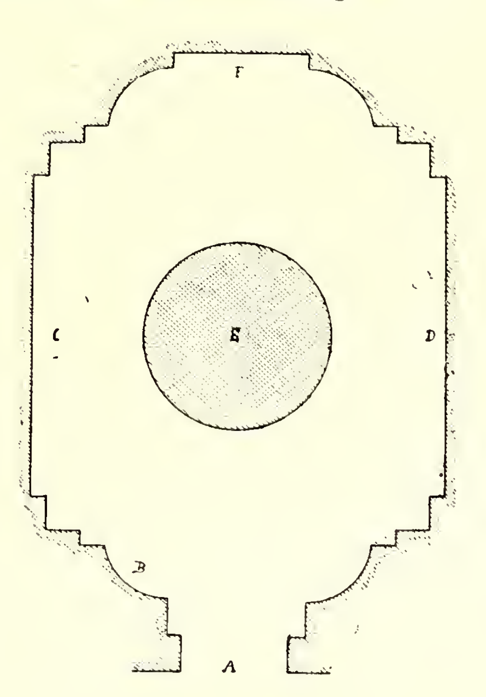
Les vicissitudes des dernières années de la vie de Mantegna et ses embarras d'argent furent un obstacle à la réalisation immédiate de ses dernières volontés, qui étaient liées à l'exécution d'un traité

passé avec le cardinal, primicier de la basilique. C'est Andrea, petit-fils du peintre, issu de Louis, frère cadet de François Mantegna, qui accomplit l'œuvre pieuse, cinquante-quatre ans après la mort de son aïeul, et réunit dans la même tombe les cendres du père à celles de ses deux fils.

La basilique de *San-Andrea*, élevée pour recevoir le *Précieux Sang* apporté à Mantoue par le soldat de Cappadoce, transformée sur l'ordre de Louis II Gonzague par Leo Battista Alberti, était digne de la sépulture de celui qui avait été deux fois le collaborateur du grand architecte florentin. Si nous en franchissons le seuil, la chapelle sépulcrale, concédée et dédiée à Saint Jean-Baptiste, est la première à main gauche; fermée par une simple grille de fer, elle sert aujourd'hui de baptistère. Au centre s'élève la cuve baptismale, d'une époque beaucoup plus récente que la chapelle même; la voûte de la chapelle affecte la forme d'une petite coupole reposant sur quatre arcs avec pendentifs ou *penacchi* ; elle est éclairée par une verrière d'un caractère tout moderne. Les murs, de la base au faîte, sont décorés de peintures, et un buste en bronze du grand maître, avec une inscription d'un caractère héroïque, désigne le lieu même de la sépulture. Les termes du testament de Mantegna, les rapprochements qu'on peut faire de certains détails architectoniques avec ceux de la *rotonda* de sa maison de la *Pusterla* ne laissent aucun doute sur l'intervention du maître dans le dessin de la décoration, qu'il s'était d'ailleurs engagé par contrat à exécuter à ses frais. La mort ne surprit point Andrea, puisque nous avons vu qu'il s'y était depuis longtemps préparé; mais ses forces l'ont trahi : il n'a pu achever son œuvre, et ses fils ne purent la reprendre que lorsque certaines conditions faites par le cardinal primicier de *San-Andrea* eurent été remplies.

Il y a là une composition d'ensemble et un parti pris architectural dont on juge par le plan et la perspective que nous donnons ici. Au centre

la cuve intercepte la place et interdit tout recul ; le fond est occupé par la verrière. Restaurée entièrement, dans sa partie inférieure seulement, par le professeur Fiscali, cette partie de la décoration, la plus belle, avait disparu, lorsqu'en 1873 un peintre d'ornements de Mantoue, Bosio Bartholomeo, retrouva sous les couches des badigeons les figures du maître, réparties sur les quatre pieds-droits aux angles de la chapelle. Les toiles rapportées et fixées au mur, les pendentifs et la voûte, sont tout entiers restés intacts, comme aussi le médaillon de Mantegna encastré sur le pied-droit de l'angle gauche. Nous retrouvons sur le mur de droite et sur celui de gauche les deux compositions destinées à orner la chapelle de *San-Andrea*, que François, le fils aîné, dans sa lettre au marquis de Mantoue, désigne comme étant restées dans l'atelier de son père après sa mort. Si l'exécution de ces deux œuvres, l'*Ensevelissement du Christ* et le *Baptême*, sont de la main de François Mantegna, nous avons bien des raisons de croire que les cartons sont d'Andrea lui-même ; en effet, le sujet du *Baptême* rappelle par bien des traits celui que le maître avait peint au Vatican pour Innocent VIII, sujet aujourd'hui détruit par suite de la construction du *Braccio nuovo*. Quant à l'*Ensevelissement*, nous retrouvons là le beau geste qui caractérise la fameuse eau-forte de Mantegna dont nous avons donné une réduction (*p.* 1). Ces deux compositions, peintes sur toile, sont d'un beau caractère ; mais la peinture a tellement noirci qu'il est impossible de juger de l'effet qu'elle a



Plan de la Chapelle sépulcrale.

pu produire en son temps. Comme ces peintures n'occupent que la partie supérieure de la paroi, les parties basses formant gradin ont reçu une décoration : celle de gauche est divisée en trois petits panneaux ; celle de droite a reçu une composition picturale qui correspond en largeur à celle du cadre supérieur.

Les trois petits panneaux du côté gauche prennent un intérêt pour nous, parce qu'ils caractérisent le maître. Celui du milieu représente un aigle farouche, les pattes posées sur un volume fermé dont la tranche porte la devise : AB. OLYMPO. Les deux autres, à droite et à gauche, sont les armes des Gonzague, avec les variantes propres à Mantegna, *Chevalier de la Milice d'or*. Le panneau unique du côté droit représente la *Vierge et Sainte Élisabeth avec le Christ enfant*. D'une extrême énergie de touche, cette peinture, dont les types sont très francs, très accusés et d'une exécution puissante, est certainement de la main de Mantegna ; les juges les plus compétents de l'Europe la tiennent pour telle. Comme les deux compositions de la paroi supérieure, cette œuvre a cruellement souffert des injures du temps. Nous renvoyons le lecteur à la gravure l'*Adoration des Mages* (*p.* 52), pour constater les points de contact entre les deux compositions : la similitude des draperies, les gestes enfantins, les accessoires, le vase oriental aux mains du personnage à turban. On s'est heurté à de



La Vierge et Sainte Élisabeth avec le Christ enfa[nt]. - Mantou[e]

grandes difficultés pour la reproduction de cette dernière œuvre du maître, qui a noirci, mais qui garde son charme et son accent.

Les quatre pendentifs ou *penacchi*, où les évangélistes sont ingénieusement logés dans une *ringhiera* formant une sorte de chaire à jour, sont dus, deux par deux, à François et à Louis Mantegna. Les figures des évangélistes, accompagnées des symboles habituels à chacune d'elles, se détachent toujours sur des fonds de feuillages piqués de fleurs et de fruits murs. Le *Saint Mathieu* écoute la voix de l'ange, qui lui parle de tout près, comme s'il lui dictait le texte sacré. Le *Saint Jean* est caractérisé par un doux jeune homme, la tête penchée sur un livre, appuyé sur le rebord de cette chaire, dont l'unique balustre, au centre, laisse voir tout le mouvement du corps de l'évangéliste. Le *Saint Luc*, coiffé du turban oriental et vu de profil, est représenté peignant un petit panneau dressé sur un chevalet; sa silhouette se découpe sur un ciel clair; de chaque côté croissent les fleurs et mûrissent les fruits; la tête du bœuf apparaît sur ce fond de verdure.



— Mantoue. Chapelle sépulcrale de *San-Andrea.*

Au centre de la petite coupole, un large écusson, soutenu par ces rubans flottants habituels à Mantegna, s'encadre dans de riches moulures et fait clé de voûte ; les armes sont celles des Gonzague, avec les *imprese* spéciales au peintre ; et, sur les parois de la voûte

même, des ifs de verdure piqués de fruits d'or, de limons, d'oranges et de fleurs qui forment berceau, s'appuient sur l'entablement, et, rayonnant vers le centre, détachent leurs sombres verdures sur un treillis d'un ton clair piqué de points verts. On reconnaît encore la main du maître Mantegna aux quatre angles de la chapelle, sur les pieds-droits ou *peducci*, dans une série de figures d'une délicatesse extrême, exécutées en grisailles, reposant sur de belles consoles peintes, enfermées dans un cadre de moulures simulées. L'une de ces figures symboliques, qui tient à la main une amphore qu'elle répand à ses pieds, rappelle les plus belles figures de Mantegna, et fait penser aux exquises petites statuettes sorties des hypogées de la Grèce. Il n'y a pas lieu de croire que le maître ait jamais mis la main, comme peintre, à de tels travaux exécutés sur la muraille même ; ce n'est guère qu'en 1516 que François et son frère ont pu les exécuter ; mais l'âme de Mantegna est là, le carton ou poncif est de sa main, et, si on veut s'en convaincre, il faut rapprocher ces silhouettes exquises, aujourd'hui pâles, légères et comme voilées, des deux figures de l'*Été* et de l'*Automne*, qui sont à la *National Gallery*, ainsi que de la *Didon* et de la *Judith* de la collection de M. J.-D. Taylor, de Londres. Quant aux emblèmes, aux hérauts nus, aux *putti* potelés qui ornent les deux murailles de droite et de gauche de la chapelle, portant des targes sur lesquelles sont peintes les armes de Mantegna et celles des Gonzague, il faut voir encore là l'œuvre des fils du maître et de son école.

J'appellerai l'attention du visiteur sur les quatre petits camées peints dans les voussures, et les deux autres compositions en grisailles, qui ornent la porte d'entrée au-dessus de la grille. Ces sujets, exécutés dans les plus petites dimensions, sont tous d'un caractère religieux en raison de leur destination, mais ils rappellent par leur esprit et leur forme les pierres gravées exécutées en *trompe-l'œil*. Le maître a prodigué ces petits sujets dans la *Sala degli Sposi*; on les retrouve aussi au Musée de Florence, dans les deux volets du fameux

triptyque des *Offices :* ce sont des épisodes détachés d'une composition d'ensemble. Mantegna a représenté ici la *Judith*, *David*, *Adam et Ève*, le *Sacrifice d'Abraham*, *Tobie et l'Ange* et le *Jugement de Salomon*, comme, dans les monuments que j'ai cités, il évoquait les mythes de l'antiquité, *Arion*, *Orphée*, les *Travaux d'Hercule*, etc., etc.

Le médaillon en bronze de Mantegna, encadré dans une bordure de grand relief, avec une frise décorative du goût le plus élevé, qui sert de frontispice à notre ouvrage, consacre bien la chapelle. De dimension un peu au-dessus de la nature, ce médaillon monumental est encastré dans la base du pied-droit, décoré de simples moulures peintes. On lit au-dessous cette inscription emphatique :

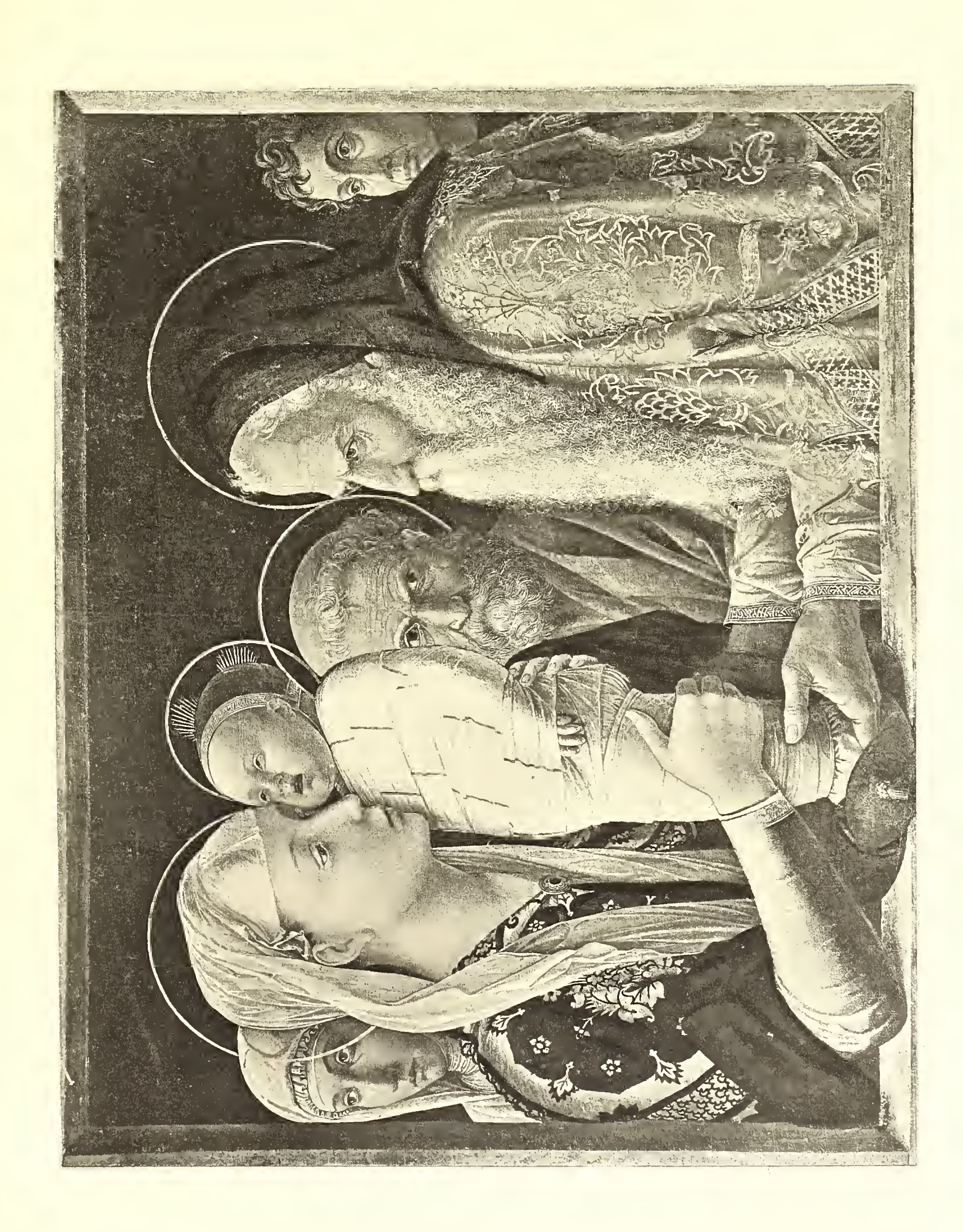
Esse parem hunc noris, si non præponis,
Apelli, œnea Mantiniæ qui simulacra vides.

L'œuvre, dans sa proportion restreinte, est une des plus grandes de la sculpture de la Renaissance italienne ; le masque est tragique et superbe ; c'est un Mantegna héroïque, encore qu'il suive de près la nature, le Mantegna de la fin, alors que le maître, dans son extrême vieillesse, avait laissé pousser ses longs cheveux ; tandis que vers 1472, lorsqu'il peignait dans la *Sala degli Sposi* le *Retour à Rome du cardinal François*, il s'était représenté dans cette fresque avec les cheveux courts.

Hier encore, on attribuait ce bronze à *Sperandeo Meglioli*, célèbre médailleur mantouan, un des artistes les plus féconds de son temps, familier des Gonzague, des Sforza et des Bentivoglio, qui aurait vécu jusqu'à plus de quatre-vingts ans. A une époque où les documents d'archives n'étaient encore ni classés ni consultés, le nom de Sperandeo devait venir naturellement à l'esprit des critiques et des his-

toriens : Sperandeo en effet a représenté Louis II et son fils le cardinal François ; il vivait dans la région, et, de même que Matteo da Pasti, à Rimini, a fait la médaille dédicatoire du *Templo Malatestiano*, Sperandeo avait fait celle de la basilique de *San-Andrea.* Les documents nouveaux trouvés et mis en œuvre par le docteur *Robert von Schneider*, conservateur des antiques de la *Hofburg* de Vienne, ont restitué l'œuvre à Cavalli, fondeur, orfèvre, médailleur, graveur de coins, employé à la Monnaie des Gonzague, et à eux emprunté par l'empereur d'Allemagne. Gian Marco Cavalli est né à Viadana : il dépendait donc de la principauté de Mantoue ; en 1501, il portait ses outils chez le marquis Louis II, qui lui commandait des coins ; en 1503, il travaillait pour Isabelle, et désormais nous saurons tout de lui. Dans nos études à Sabbioneta, nous avons retrouvé les fils et petits-fils de Marco, directeurs de la Monnaie de Vespasien Gonzague. C'est un buste de bronze aujourd'hui classé au Musée de Berlin, représentant *Battista Spagnuoli*, célèbre poète latin et frère carmélite, souvent désigné sous le nom de *Battista Mantovano*, qui a mis sur la voie de l'attribution de celui de Mantegna à Marco Cavalli, à cause du caractère, de la fonte, de la forme et de la coupe singulière de la poitrine, identiques dans les deux ouvrages. Les points de contact entre Spagnuoli et Cavalli sont déjà établis ; mais ceux entre Mantegna et le célèbre fondeur *Marcum Caballum, nobilem fictorem*, sont plus intimes encore. Nous pouvons en effet remarquer que ce même Marco Cavalli fut deux fois, dans les circonstances les plus solennelles, le témoin de Mantegna : nommé son exécuteur testamentaire, il avait même accompagné le maître à la séance du conseil des chanoines auxquels il demanda la concession de la chapelle de Saint Jean-Baptiste, pour y élever son tombeau (1).

1. — On peut consulter, au sujet du fondeur, l'ouvrage : *Gian Marco Cavalli in Dienste Maximilian des ersten*, par le Dr Robert, ritter von Schneider ; Vienne (Autriche).



Lors de l'entrée des Français à Mantoue, en 1797, les commissaires de la République, qui constituaient la liste des dépouilles opimes que les vainqueurs emporteraient avec eux, montrèrent le goût le plus délicat comme artistes, et les préoccupations les plus hautes comme historiens ; comme ils avaient enlevé le *Lion de Saint-Marc*, qui étend ses ailes et regarde l'Adriatique du haut de la colonne de la *Piazetta* de Venise, les spoliateurs, hommes de science et de goût, s'emparèrent aussi du buste de Gian Marco Cavalli ; mais ces deux chefs-d'œuvre, rendus à leurs légitimes possesseurs à la suite des traités de Vienne, reprirent leur place en 1816.

La première pierre sépulcrale posée par François Mantegna occupait le centre de la chapelle sous l'écusson du maître ; on l'en a arrachée plus tard pour poser la cuve baptismale. Elle portait une inscription que François y avait fait graver en 1516, attestant qu'il avait accompli le vœu de son père (1). Reléguée dans les bâtiments, cette première pierre fit place à celle qui existe aujourd'hui, sur laquelle on lit :

OSSA. ANDREÆ. MANTINÆ.
FAMOSISSIMI. PICTORIS. CUM. DUOBUS. FILIIS.
IN. HOC. SEPULCRO. PER ANDREAM. MANTINEAM.
NEPOTEM. EX. FILIO. CONSTRUCTO. REPOSITA MDLX.

C'est bien la constatation de l'acte pieux accompli par Andrea, fils de Louis, frère cadet de François Mantegna, et petit-fils du grand Mantegna, qui réunit ainsi aux restes de son aïeul ceux de son père et de son oncle, et devait venir plus tard occuper sa place à côté d'eux.

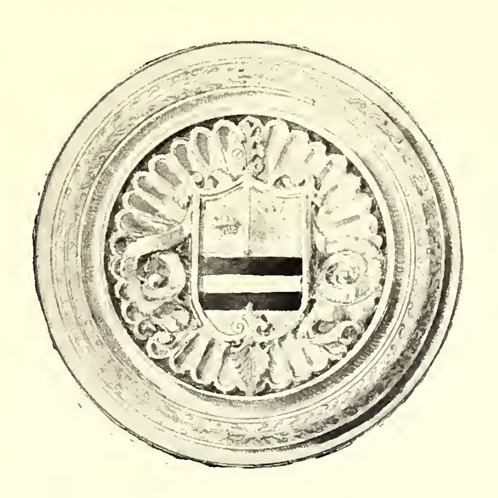
1. — « Cadaver suum deponi jussit in Ecclesia Sancti-Andreæ de Mantua, ante Capellam in ea constructam, fundatam sub titulo Sancti Joannis-Baptistæ, et ibidem effodi jussit sepulcrum et lapide marmoreo cooperiri, cum nomine et cognomine ipsius testatoris cælando, et interim cadaver ipsum deponi voluit in uno deposito more patrio infrascriptorum hæredum fabricando et ornando. » — Extrait du testament cité par Carlo d'Arco (*Degli Arti et degli Artefici di Mantova*).

Le grand Mantegna mort, nul doute que toute la ville de Mantoue et la principauté furent en deuil ; mais nous n'avons pas d'écho direct des regrets des Gonzague dans les documents qui concernent Jean-François II, quatrième marquis, et Isabelle d'Este. Celle-ci cependant suivait pas à pas la vieil artiste dans son déclin ; elle redoutait le moment fatal, craignant de voir rester inachevées les œuvres qu'elle attendait. C'est un correspondant d'Isabelle, Lorenzo di Pavia, celui qui tiendra la plus grande place dans le récit des recherches et des efforts de la marquise pour réunir des objets d'art, qui a prononcé naïvement son oraison funèbre, quelques jours après que la marquise de Mantoue lui eut fait part de la mort : « Et maintenant, Madame, dit Lorenzo, que de peine et de chagrin me cause la fin de notre Messer Andrea Mantegna ! En vérité, c'était un homme qui excellait en tout ; c'est un autre Apelle qui vient à nous manquer. J'ai la confiance que Dieu appellera là-haut Messer Andrea à faire quelque belle œuvre, et pour moi, dans le fond de mon âme, je n'espère plus jamais voir ni un dessinateur plus grand, ni un plus bel inventeur. »

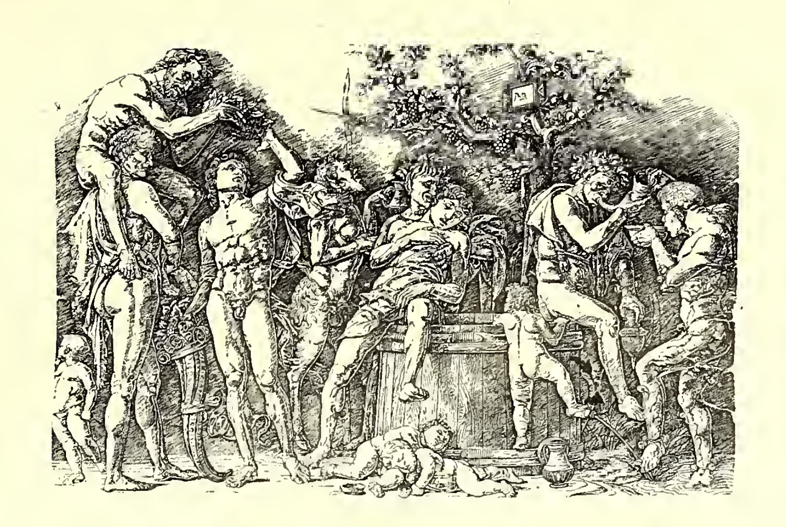
Il disait juste en sa simplicité, ce Lorenzo di Pavia, l'actif intermédiaire d'Isabelle, luthier célèbre d'ailleurs, qui connaissait bien Mantegna, et avait contribué à la découverte de ce fameux vernis, le secret d'Andrea, que celui-ci en dernier lieu appliquait sur sa peinture *a tempera*, protégeant ainsi sa fragilité sous un voile léger et brillant qui donnait l'éclat de la peinture à l'huile. Le dessin et l'invention, voilà bien les qualités maîtresses d'Andrea, avec la grandeur et la force. En écrivant ces mots, l'humble Vénitien était l'écho des Bellini, celui de Giovanni qui survivait à son beau-frère, et celui aussi de ces jeunes hommes, le Giorgione et le Titien, qui allaient être la gloire de la peinture à Venise.

Nous avons suivi Mantegna autant que le permettaient les documents directs, classant les grandes œuvres à leur époque d'exécution

et les considérant dans le milieu où le peintre évoluait ; il nous reste une à une, région par région, dispersées dans toute l'Europe, les œuvres dites *de chevalet*, production quotidienne de l'artiste, que nous étudierons dans une sorte de catalogue animé.



Armes de Mantegna. — Coupole de la Chapelle sépulcrale.



La Bacchanale à la cuve. — Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale*.

MANTEGNA DANS LES MUSÉES

ET LES COLLECTIONS

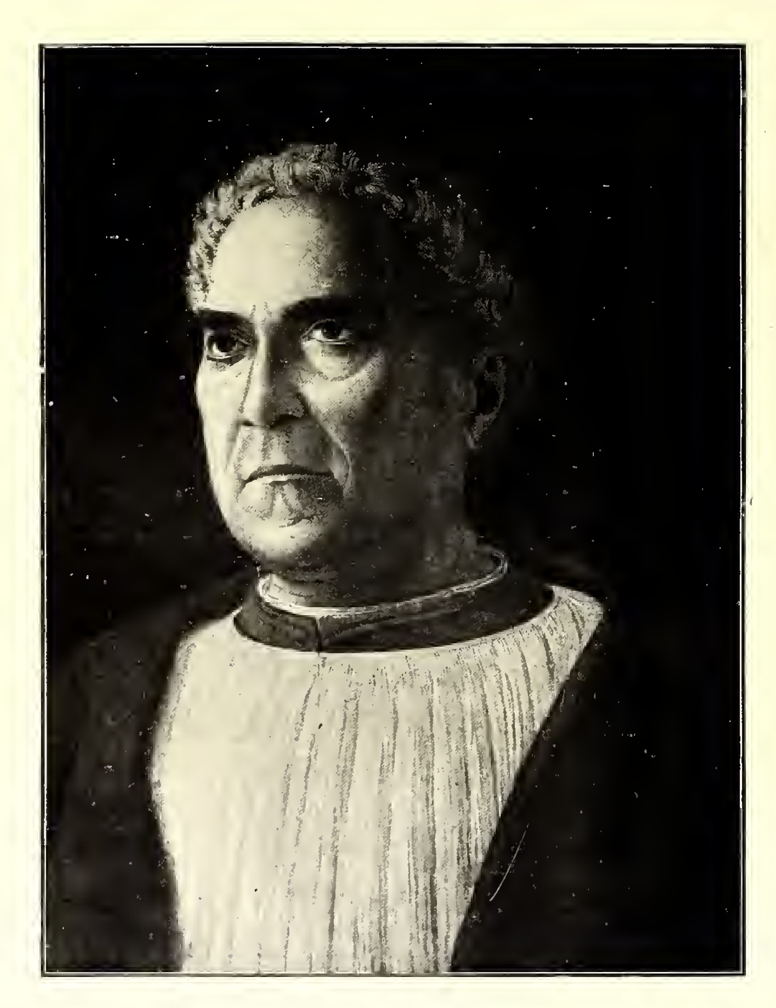


Lettre ornée, indûment attribuée à Mantegna (*Manuscrit de l'ancienne collection de* lord Dudley) (1).

Nous avons suivi Mantegna depuis sa jeunesse jusqu'à la tombe; sa vie, considérée dans son ensemble, offre une certaine unité et se scinde en deux périodes : il quitte Padoue à vingt-huit ans, après avoir donné déjà la mesure de son génie, et vient se fixer à Mantoue, où il meurt, à soixante-quinze ans, fidèle jusqu'à la tombe aux Gonzague. Les horizons de l'artiste, en somme, sont restreints : des échappées en Lombardie et en Vénétie dans sa jeunesse; un court séjour en Toscane, vers trente-cinq ans, avec une pointe sur Pise, où il séjourne à peine; de courtes villégiatures autour de Bologne;

1. — Les trois lettres ornées qui figurent à chaque paragraphe de ce premier chapitre sont des reproductions d'enluminures d'un manuscrit provenant de la collection de lord Dudley, attribuées à Mantegna, et qui, si on les rapproche des belles miniatures signées *Hieronymus*,

enfin dix-huit mois à Rome au service d'Innocent III, par permission de son protecteur Louis II : tel est le bilan de ses voyages. En dehors de cela, Andrea travaille à Goïto, à Gonzague, à Revere, à Cavriana; son lieu de villégiature est à Boscoldo, sa résidence habituelle à Mantoue même, où à notre connaissance, il a changé au moins cinq fois d'atelier. Sa vie a été triste, le caractère de l'homme est sombre, il est grave et concentré. Si son ton est humble vis-à-vis des grands, il a le sentiment le plus profond de sa valeur, et sa fierté se révèle par des éclats subits, qui montrent en pleine lumière la haute idée qu'il conçoit de lui-même. C'est en vain qu'on essaie de restituer l'existence privée des grands artistes : c'est dans leur œuvre qu'il faut les chercher pour les bien comprendre.



Le Cardinal Lodovico Mezzarota Scarampi (1459).
Berlin, Musée Impérial.

au *South Kensington Museum*, doivent être rendues à *Girolamo dai Libri*. Une quatrième sert de point de départ à la *p.* 7 de notre volume.

Mantegna a connu la gêne constante, les chagrins de famille, les contestations et les débats entre voisins. Pour ce qui est de sa vie intime, le nom de sa femme Nicolosia, qui vivait encore en 1492, n'est évoqué qu'une fois dans un document, son testament, où il demande pour elle les prières de l'Église. De ses deux fils, François, l'aîné, a obscurci encore sa fin par ses méfaits, et ajouté aux angoisses que lui causait sa



La Présentation au Temple. — Reproduction par Francesco Bonsignori.
Venise, Collection *Quirini Stampalia*.

vie dissipée, la crainte de le voir encore le fléau de ceux qu'il laissait après lui. Louis, le second, est le seul qui l'ait consolé de ses peines. En sa verte vieillesse, alors qu'il donnait encore les preuves d'un talent robuste, le peintre avait pu trouver quelques consolations dans un amour illégitime, et, se sentant, près de la mort, plein de craintes pour le sort d'un enfant naturel qu'il allait laisser sans ressources, sans appui, nous venons de le voir reprendre son testament, puis léguer à ses deux fils le soin du jeune *Andrea*, qui, jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans, devait être à la charge de ses héritiers. Il n'est donc que trop vrai que cet artiste sublime, ce cerveau fécond, ce peintre épris du passé, qui fut cependant un si grand novateur, soutint jusqu'au tombeau la lutte pour la

vie, fut en butte à toutes ses misères, et constamment en proie au besoin, malgré la générosité ardente de protecteurs fervents, qui sans doute se faisaient gloire de l'avoir à leur cour. Mais eux aussi, à certaines heures, connaissaient la gêne, et furent même les victimes d'une prodigalité qui devait plus tard amener la ruine de leur race.

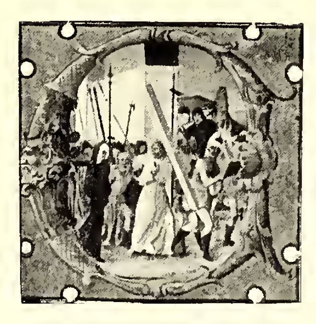
Si nous jetons un coup d'œil sur l'ensemble de l'œuvre du maître, nous ne nous étonnerons point de la gravité de son attitude et de l'austérité des sujets qu'il a choisis. Mantegna ne sourit jamais. En dehors d'une certaine allégresse religieuse, d'une tendre exaltation pour la Vierge, alors qu'il rassemble autour d'elle les chérubins qui la glorifient en chantant ses louanges, comme dans le beau tableau fait pour Matteo Bosso, aujourd'hui au Musée Brera, et dans celui de *Santa-Maria-degli-Organi* au Palais Trivulzio ; à part aussi la *Danse des Muses* dans *le Parnasse*, où Cupidon, malicieux, crible Mars de ses traits, les *putti* folâtres suspendus aux voûtes du *Castello-Vecchio*, et l'épisode des serviteurs joyeux appuyés à la *ringhiera* de la *Sala degli Sposi*, il n'y a pas un sourire, pas un cri de joie ni un tressaillement de la vie dans toute son œuvre.

Esprit religieux et méditatif, les sujets douloureux le passionnent ; il se plaît aux grands spectacles épiques, il a le sens du monumental, le goût du dramatique et du sublime ; les triomphes, les supplices, les épisodes dramatiques le hantent : Judith et Holopherne, la Passion du Christ, l'Agonie au jardin reviennent quatre fois dans son œuvre. Profond, convaincu, expressif, païen dans la forme et amoureux de la Grèce et de Rome, Mantegna emprunte à l'antiquité son rythme, la beauté de son pli et la splendeur de ses monuments ; mais il les asservit à la glorification de l'idée chrétienne. Quand il sème aux pieds de ses martyrs, Saint Sébastien, Saint Jacques et Saint Georges, les autels antiques empruntés aux ruines d'Altino et d'Aquileia, les fragments de temple renversés, les idoles brisées, il en fait des offrandes au Dieu fait homme qui expire sur le Calvaire : son cœur se fend avec celui des saintes femmes ; il se plaît dans la douleur, le désespoir et le sanglot ; et, la veille du jour où il devait succomber, enroulant une banderole autour de la torche qui fume aux pieds de son *Saint Sébastien* monumental de la galerie Scarpa, comme s'il avait épuisé la coupe de la vie et n'avait trouvé au fond que l'amertume, il proclame le néant des choses, se réfugie dans l'unique pensée de la di-



LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS

vinité, et écrit d'un pinceau désespéré : « En dehors du Divin, tout n'est que fumée ! »



Lettre ornée indûment attribuée à Mantegna (*Manuscrit de l'ancienne collection* de lord Dudley).

Comme tous les artistes qui ont subi la loi humaine, celle de vivre et d'en chercher les moyens dans le travail, Mantegna a eu rarement l'occasion de se livrer à sa fantaisie, de laisser courir son pinceau, et d'exprimer des pensées qui souriaient à son imagination. Les *Triomphes*, parmi les grandes compositions, sont les seules, peut-être, qui soient sorties spontanément de son cerveau, quoiqu'on en ait attribué la pensée première à Frédéric Ier, fils de Louis II ; l'artiste réalisait ainsi son rêve de restitution d'une des plus belles manifestations de l'antiquité. La plupart des œuvres intermédiaires, les toiles dites de chevalet, les panneaux de petite dimension lui ont été demandés et le sujet lui était imposé ; c'est la pointe du graveur à la main que Mantegna a rêvé et s'est librement épanché. Graveur de profession, Mantegna ne l'est point et ne voulut jamais l'être, quoique, même de son temps, son intervention dans cet art nouveau ait fait sensation, et que les plus fiers, l'ayant connue, en aient profité et tiré un enseignement technique de la gravure. L'impression des planches sur métal, si nouvelle à l'époque où l'artiste naissait à la peinture, devait le séduire, parce que, plus que tout autre, il était apte à cerner une silhouette dans une ligne, à trouver des attitudes superbes, des gestes grandioses, à draper des étoffes aux plis élégants, qui sont la résultante des mouvements mêmes du corps et des inflexions de l'anatomie humaine. Le jour où, après les Finiguera, les Botticelli et Baccio Baldini, le peintre mordait le métal, et par là multipliait à son gré les épreuves d'une composition, il s'est montré aussi grand que les plus grands spécialistes du burin. D'ailleurs n'étaient-ce point déjà des gravures, ces dessins fameux : la *Bacchanale à la Cuve* (*p.* 181), la *Bacchanale au Silène*, les *Tritons* et les *Dieux marins* qu'il intitule l'*Envie* (*p.* 65) et la *Discorde* (*p.* 137), et ces essais de compositions religieuses, dont la plupart ne sont que les esquisses de tableaux peints longtemps après. Mantegna

gravait pour dire ce qu'il voulait dire, et pour satisfaire sa pensée ; jamais une seule fois il n'a reproduit celle d'un autre artiste, et il fut si peu technique, il eut un tel mépris de la *taille*, de la *hachure*, qu'alors que les



La Vierge et l'Enfant. — Berlin, Musée Impérial.

spécialistes ont jugé son *métier* brutal et sans aménité, nous ne le discutons point, ne voyant dans la planche elle-même que l'expression de la pensée. Désormais, en face de la plupart de ses compositions peintes, nous avons la clé, la signification de nombre de petits essais sur

le métal, qui étaient pour nous des énigmes, et nous retrouvons, dans des panneaux inconnus ou peu connus de Mantegna, des groupes de figures, des fragments, des types de personnages de ses tableaux de chevalet. Il est même curieux de voir que, pendant la période d'exécution des *Triomphes*, alors qu'il n'a peint que neuf épisodes, qui, réunis, constituent l'ensemble de la composition, il nous reste, gravé de sa main, le projet d'un dixième panneau qu'il n'a jamais exécuté.

L'Art monumental vit de grands symboles; il dédaigne l'anecdote fugitive et le fait précis du moment; les œuvres intimes sont souvent plus suggestives. Sans vouloir tirer des conclusions de chacune des toiles du maître, lire dans chaque coup de pinceau une pensée profonde, donner à chaque conception une interprétation précise, en dégager une esthétique nébuleuse, un monde de pensées fluides, et voir un *état d'âme* dans chacune d'elles, mais en dominant l'ensemble de ces manifestations, on peut montrer la gradation du génie de l'artiste, ses développements, sa transformation, la substitution d'une pensée nouvelle à celle qui dominait d'abord; comme aussi, au point de vue de la technique de l'art, on constatera suffisamment dans la reproduction les variations des procédés employés, la différence du *rendu*, le choix des nouveaux moyens d'expression, en un mot, les *manières* diverses du maître.

Les historiens de Mantegna ont tenté d'assigner une date à celles des œuvres du maître qui ne portaient ni signature ni indication de l'époque d'exécution; nous avons, au cours du récit de la vie de l'artiste, illustré à sa date chronologique chacune des compositions dont la date est certaine; nous avons constitué un essai de catalogue de l'œuvre peint *dans son entier*, avec la restriction nécessaire sur laquelle nous insistons toujours, certain que d'autres travaux du maître, ignorés des hommes les plus compétents auxquels nous en avons référé, surgiront à la lumière et seront alors soumis à la critique. En attendant, nous allons faire les rapprochements nécessaires, constater les analogies des œuvres entre elles, et grouper celles qui nous semblent appartenir au même temps, faire partie du même cycle. Le lecteur devra parfois se reporter pour les comparaisons aux reproductions hors texte placées dans la partie biographique du livre, à leur ordre chonologique.



Lettre ornée indûment attribuée à Mantegna (*Manuscrit de l'ancienne collection de* lord Dudley).

En dehors des peintures à fresque de Padoue et de Mantoue, les seules qui restent aujourd'hui, un certain nombre de musées d'Europe possèdent des œuvres de Mantegna, panneaux ou toiles, peints, les uns à l'huile, les autres *a tempera*. Un certain nombre d'autres sont conservées dans les collections privées, et tout l'ensemble ne dépasserait pas le nombre de quarante compositions, ce qui paraît en disproportion avec la longévité du maître. Quels que soient les efforts que nous ayons faits pour réunir ici tout l'œuvre peint, ce serait téméraire de supposer qu'aucune manifestation du génie du maître n'ait pu nous échapper; ce serait tout aussi téméraire de donner un brevet d'authenticité décisif à celles qui, publiées ici pour la première fois, cachées dans les diverses provinces de l'Europe, n'ont pas été l'objet d'une étude contradictoire. Il faut laisser aux néophytes ces façons hautaines d'affirmer leur infaillibilité; certains tableaux crient le nom du maître; d'autres plus faibles, moins caractérisés, nous laissent incertains. Le temps a des rigueurs dont il faut tenir compte; il amène des interventions maladroites et des profanations naïves qui sont irréparables, et d'ailleurs les plus grands maîtres ne sont pas toujours dignes d'eux-mêmes. La comparaison, rendue possible par l'étude d'un grand nombre d'œuvres produites en des temps divers, dans des régions différentes, peut nous révéler dans un trait, dans un pli, dans une intention qui se reproduit à distance, le bien fondé d'une attribution qui semble hardie. Après des années d'observations pendant lesquelles la personnalité de Mantegna, ses œuvres, sa manière, le cercle dans lequel il se mouvait, ses habitudes d'esprit, ses expressions habituelles, son milieu, ont été le sujet de nos préoccupations, nous en arrivons à accepter comme siennes des œuvres que tel ou tel de nos devanciers ont repoussées, comme aussi nous conclurons en sens contraire. Mantegna se révèle presque toujours dans ses tableaux les moins *écrits* par un trait décisif; il a eu des manifestations diverses, des *manières* marquées, dissemblables, des tendances nouvelles; on le voit passer du style dit *classique* au style *réaliste* (si les deux mots peuvent s'accoupler). Conven-

tionnel et monumental pendant toute une période, le maître s'éprend un jour du réel, de la palpitation de la vie et va plus loin qu'aucun des modernes dans son expression. La signature est dans le dessin, impeccable, large et hardi ; même en vieillissant, la main n'a jamais été alourdie, le maître a pu donner carrière à sa fantaisie toujours sévère, dans des tentatives étranges, qui terrifient le spectateur, le *Scorcio* du Musée Brera, par exemple ; mais on le voit aussi, à près de soixante-dix ans, exécuter son œuvre la plus exquise, la plus caressée, la plus délicate : le *Parnasse* du Musée du Louvre, composé sur les données d'Isabelle d'Este.



Cliché Doettl, de Berlin.

La Vierge et l'Enfant endormi.
Berlin, Collection de *M. J. Simon.*

Des expériences faites sur les fresques de Mantegna nous prouvent que le procédé que le maître a employé à Padoue et à Mantoue, sans parler du Vatican, puisqu'il ne reste même plus trace de l'œuvre, n'est pas celui de la fresque proprement dite ; c'est le procédé employé par le Pinturicchio dans certaines parties des appartements Borgia, ainsi qu'on a pu s'en rendre compte lors de leur récente restauration : c'est la peinture *a tempera*, sur mortier sec, qui est perméable, et permet de revenir sur la

touche et de changer l'effet : le *stucco lucido*. Cette fresque ne se retrouve pas tracée d'une manière aussi indélébile que la fresque proprement dite; ainsi s'explique que sous le portique de *San-Andrea* et sur la façade de Saint-Sébastien de Mantoue rien ne reste, même pas un vestige des figures demandées à Mantegna par Leo Battista Alberti. Pour les œuvres de chevalet sur panneau ou sur toile, Mantegna a tour à tour employé l'huile et la *tempera*, et parfois encore les deux ensemble; il a solidifié la *tempera*, et, grâce à un correspondant de Venise, Lorenzo di Pavia, l'âme damnée d'Isabelle d'Este, qui s'est fait son pourvoyeur; il a eu lui aussi son secret : un vernis particulier qui s'appliquait sur la *tempera* rendue solide, la conservait et la recouvrait d'un glacis impénétrable. C'est à cette particularité que certaines œuvres de Mantegna doivent un brillant et un émail incomparables, qu'on ne retrouve guère que dans les Van Eyck et certains primitifs. Les deux exemples les plus accomplis de ce procédé sont le *Parnasse* et la *Sagesse victorieuse des Vices*, aujourd'hui au Musée du Louvre. Ce n'est qu'assez tard, après 1495, que Mantegna a ainsi employé la *tempera*, relevée par le vernis préparé à Venise. Les premiers exemples de procédé à la *tempera* sèche sont au contraire d'une parfaite matité, telles les petites *Vierges* de Bergame et de M. Simon de Berlin, et l'*Adoration des Mages* de la collection de lady Louisa Ashburton. Nous nous étendrons à l'occasion sur la grisaille sur préparation d'or, qui nous semble aussi l'un des procédés familiers à Mantegna.



Jeux cruels.
Novelli, d'après Mantegna.

ALLEMAGNE [1]

BERLIN. — MUSÉE IMPÉRIAL



Les autorités du Musée de Berlin reconnaissent posséder deux œuvres de Mantegna authentiques : le *Portrait du Cardinal Scarampi* (N° 9 du catalogue de ce Musée) ; la *Présentation du Christ au Temple* (N° 29). Une *Vierge et l'Enfant* (N° 27) est classée tout près des Mantegna. Le directeur du Musée, M. W. Bode, dont on connaît la haute compétence, a mis un point d'interrogation à la suite du titre de ce dernier tableau.

Le *Portrait du Cardinal Lodovico Mezzarota Scarampi* (*p.* 182) montre à quelle puissance d'expression pouvait arriver Mantegna dans la reproduction des traits humains. C'est un portrait *sculpté,* comme la plupart de ceux qu'il a peints : il semble qu'il ait reproduit cette face puissante d'après l'antique, et cependant la vie l'anime, le sang circule, l'œil lance l'éclair. Scarampi, archevêque de Florence, cardinal patriarche d'Aquilée, chevalier de l'université romaine, humaniste distingué, épris comme le peintre des choses de l'antiquité, était compatriote de l'artiste : né à Padoue en 1402, il mourut à Rome en 1465. Nous pouvons dater approximativement le portrait, exécuté à Padoue même, de la jeunesse active du peintre, du moment où il peint les *Eremitani.* Scarampi à cette époque n'est pas encore cardinal, il porte l'étole blanche sur la robe du chanoine. L'œuvre est peinte *a tempera.*

La deuxième œuvre de Mantegna est une *Présentation au Temple* (*p.* 176), peinte sur panneau, *a tempera* (mesurant $0^{m},69$ sur $0^{m},86$), acquise, comme le *Scarampi*, à la vente Solly, en 1821. Cette composition présente

---

1. — Afin de faciliter les recherches au lecteur, nous adoptons l'ordre alphabétique pour classer géographiquement les musées et les collections.

le caractère le plus intéressant : elle a la forme d'un bas-relief où les figures sont coupées à mi-corps par une balustrade de marbre qui fait la base du tableau. Le grand prêtre, un vieillard à longue barbe blanche, encapuchonné, drapé de riches étoffes, reçoit des mains de la Vierge l'enfant divin, un *bambino* coiffé d'une calotte qui enserre le petit crâne, dont le corps est emmailloté comme une momie. Là encore Mantegna reste original dans l'arrangement, et rompt avec les traditions de l'école. A mesure qu'il avance dans la vie, il bannit la convention, il faut qu'on lui impose un sujet pour qu'il y revienne. A l'origine, dans la *Circoncision* des *Offices* de Florence (*p.* 60), l'enfant est complètement nu ; ici c'est l'enfant d'un voisin qu'il a saisi sur le vif dans ses bandelettes. Il faut rapprocher cette peinture géniale d'une autre, qui n'est qu'une *réplique* amoindrie du maître, conservée dans la collection *Quirini Stampalia* de Venise (*p.* 183). Cette dernière, rendue suspecte par la mollesse de la touche qui rappelle beaucoup l'élève de Mantegna, Francesco Bonsignori, successeur d'Andrea comme peintre de la cour de Mantoue, a l'intérêt de nous permettre de



Cliché Montabone.

La Vierge et l'Enfant. — Milan, Musée *Poldi-Pezzoli*.



LE CHRIST AU JARDIN

National Gallery

reconstituer par la pensée celle de Berlin, qui n'est évidemment que les deux tiers du panneau primitif, puisque nous retrouvons à *Quirini* huit figures au lieu de six, qui ont dû exister autrefois dans l'œuvre du Musée de Berlin, et auront été supprimées par suite des vicissitudes du temps. La coupure faite de trop près rend notre supposition vraisemblable.

Nous serons moins timide que le rédacteur du catalogue du Musée de Berlin, pour attribuer à Mantegna la *Vierge avec l'Enfant* (*p.* 186), qui y figure sous le numéro 27 et provient aussi de la vente Solly. Peut-être n'a-t-on pas encore fait à ce sujet deux rapprochements qui dissipent les doutes, au moins au point de vue de la composition. Pour se convaincre, le lecteur se reportera à la petite *Vierge* de la riche collection de M. Charles Butler, de Londres, et au *Christ au Jardin des Oliviers* de la *National Gallery*, deux œuvres indubitables du maître, dont nous donnons la reproduction aux pages 208 et 184.

COLLECTION DE M. JAMES SIMON

Nous ne pouvons point séparer cette petite *Madone* (*p.* 189) de trois autres peintes *a tempera*, sur toile légère, frottées comme des aquarelles, empreintes du même esprit, de la même tendance, du même caractère. Nous sacrifions l'ordre logique à la nécessité du rapprochement pour faciliter la comparaison au lecteur. Celle qui se présente ici la première existe à Berlin chez M. James Simon ; elle nous a été signalée par M. le Dr W. Bode, et M. Simon a bien voulu la faire reproduire pour nous, par M. Doettl elle provient du comte Trissino de Vicence. La seconde est la petite *Madone* du Musée *Poldi Pezzoli* de Milan (*p.* 192) ; la troisième, qui vient du fond Carrara, figure au catalogue du Musée de Bergame (collection Carrara), sous le nº 155 (*p.* 194).

Ces trois *Madones*, qui étonnent les amateurs et en rendent quelques-uns indécis, sont à distinguer dans l'œuvre : Mantegna s'y montre dégagé absolument des traditions ; il peint ce qu'il voit sans transfiguration. Plus d'accessoires, plus de fond ; la nature seule, le geste pour ainsi dire animal ; aucune préoccupation de noblesse et de grandeur autre que celle

qui naît de la vérité. Chacune des trois femmes est une mère, chacun des trois divins *Bambini* est un simple enfant au berceau, les lèvres encore mouillées du lait maternel. Il est impossible de ne pas être frappé de



Cliché Taramelli.

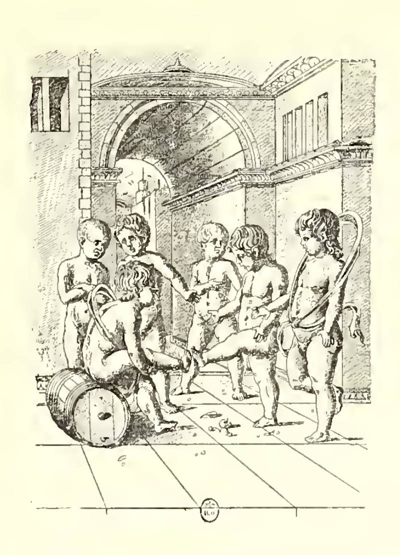
La petite Vierge. — Bergame, Musée de la Ville.

l'accent de vérité, de l'observation aiguë du maître, qui a pris le premier modèle venu et, à force de sincérité, a saisi la nature sur le fait. On n'est pas allé plus loin dans la simplicité tant dans l'intention que dans la forme et le rendu : c'est le *naturalisme* réalisé avec une effusion de tendresse extraordinaire.

DRESDE. — MUSÉE ROYAL

LA *SAINTE FAMILLE*

C'EST une des œuvres les mieux conservées du maître. Elle est entrée au Musée en 1876, achetée au prix de quarante mille marks à sir Charles Eastlake, peintre anglais distingué, dont la *National Gallery* possède un certain nombre d'œuvres. Nous avons cité ce tableau dans la biographie du maître à sa date chronologique; il semble bien qu'il faille reconnaître là une *Madone* demandée avec instance par la mère d'Isabelle d'Este, Éléonore d'Aragon, femme du marquis de Ferrare. (Voir la reproduction page 116.) En effet, la *manière* de l'œuvre correspond bien à la période d'exécution comprise entre la *Sala degli Sposi* et les *Triomphes*.



Jeux d'enfants. — Novelli, d'après Mantegna.

ANGLETERRE

En dehors des *Triomphes de César*, à Hampton-Court, sur lesquels nous nous sommes longuement étendu, l'Angleterre, à Londres, dans ses musées et collections privées des villes et des comtés, possède nombre d'œuvres du maître. La *National Gallery* de Londres, à elle seule, est riche de cinq ouvrages, et celle de Dublin en a acheté un récemment.

Dans les *collections privées*, lord Pembroke, à Wilton, lady Louisa Ashburton, lord Wemyss, le duc de Buccleugh, M. J.-E. Taylor, M. Ludwig Mound, M. Ch. Butler, à Londres, dans leurs résidences respectives, comptent chacun une œuvre du maître ; M. A.-R. Bougthon Knight, à Downton-Castle, près Ludlow, est le possesseur d'une *Adoration des Bergers*.

Le sort des œuvres de Mantegna a suivi celui des Gonzague ; la prodigalité des derniers d'entre eux, les vicissitudes politiques, le siège désastreux de la ville, enfin la chute de la dynastie, après avoir amené la vente des pièces les plus importantes des collections de Mantoue au roi Charles Ier, les ont dispersées dans toute l'Europe, par la mise aux enchères des possessions d'art de ce souverain. L'Angleterre, depuis cette dispersion, n'a jamais abandonné ce qu'elle avait sauvé de ce grand naufrage ; et on a vu tour à tour entrer à la *National Gallery* les œuvres rejetées en circulation par les ventes des amateurs. A l'heure actuelle, en dehors des grands musées anglais, les cabinets et galeries, à Londres et dans les comtés, comptent à eux seuls assez d'œuvres du maître, pour qu'on puisse dire que l'Angleterre est de ce chef la plus riche des nations de l'Europe, sinon par le choix et la qualité des œuvres, au moins par le nombre. Laissant en dehors les fameux *Triomphes* d'Hampton-Court, qui sont un monument et une sorte de trophée, nous pouvons compter une dizaine d'œuvres aux mains des particuliers.



Cliché Braun, Clément et Cie.

L'Été. — Londres, *National Gallery.*



Cliché Braun, Clément et Cie.

L'Automne. — Londres, *National Gallery.*

COLLECTIONS PUBLIQUES

LONDRES — *NATIONAL GALLERY*

LA *VIERGE ET LE DIVIN ENFANT*

Ce n'est que depuis 1855, trente ans après sa fondation, que la *National Gallery* de Londres a pu acquérir sa première œuvre de Mantegna : *La Vierge et le divin Enfant sur le trône, entourés de saint Jean-Baptiste et de Magdeleine* (nº 274 du catalogue).

Exécutée sur toile *a tempera*, comme la plupart des œuvres tardives du maître, celle-ci est à ranger parmi les compositions de style : les types et le pli sont d'une recherche et d'une pureté admirables, tout en gardant encore un caractère sculptural par la ligne ; les personnages sont enveloppés, les attitudes sont nobles, les expressions sont tendres : c'est un admirable tableau, dont se dégage un sentiment de calme et de pureté ; c'est un chef-d'œuvre au point de vue de la forme et du sentiment (*p.* 140).

L'œuvre était de tout temps célèbre en Italie ; elle faisait partie de la collection du cardinal Cesare Monti, archevêque de Milan, de 1632 à 1650. La plupart des peintures dont se composait cette collection se voient aujourd'hui au Musée Brera ; celle-ci serait restée dans la chapelle privée de la famille des Monti. Elle est passée, à la fin du siècle dernier, aux mains des Mellerio et Somaglia ; M. Baslini en a été l'acquéreur, et de chez lui elle est passée chez M. Roverselli, qui l'a cédée en 1855 à la *National Gallery*.

L'ÉTÉ ET *L'AUTOMNE*

L'Été et *l'Automne* (n° 1125 du catalogue), deux figures allégoriques réunies dans un même cadre, peuvent être rapprochées de l'œuvre qui précède ; elles sont de la même période, et le goût et le style sont à la même hauteur (*p.* 198). Elles sont exécutées *a tempera*, en grisaille, d'un ton brun sur un fond d'or léger, dont l'éclat transparaît çà et là et donne un brillant particulier aux étoffes, aux cheveux et aux chairs. L'exécution est précieuse : la silhouette se détache sur marbre ou sur agate, et cette belle matière, influencée par les dessous d'or, prend de la lucidité ; c'est le procédé dont j'ai parlé, qui consiste à lécher pour ainsi dire d'une large brosse la surface du panneau. Ces deux belles figures sont impeccables ; le vase au-dessus de la tête de l'*Été*, retenu par un ruban élégamment noué, semble sculpté, et les feuillages au-dessus de la tête de l'*Automne* sont dignes de la statuaire grecque de l'époque la plus pure. Le symbolisme est sommaire : l'*Automne* porte un vase à ses lèvres, et un cep de vigne indique la vendange. Mantegna, le burin à la main, sera plus expressif dans ses *Bacchanales ;* ici, il cherche l'effet d'un bas-relief et reste presque sculptural.

SAMSON ET DALILA

La petite composition *Samson et Dalila* (n° 1145 du catalogue) est peinte aussi en grisaille, sur toile fine, *a tempera*, avec les mêmes dessous d'or éparpillé et le fond imitant le marbre (*p.* 200). La scène se passe en plein air, contre un rocher de porphyre rougeâtre, d'où sort un filet d'eau qui coule dans une vasque ; des oliviers noueux, auxquels s'enlacent des pampres, forment un fond sur lequel s'appuient les personnages. Samson est au repos; Dalila coupe sa chevelure, et on lit sur le trone cette inscription satirique : *Foemina Diabolo tribus assibus est mala peroi*, qui dénonce peut-être une rancune personnelle de Mantegna. Là aussi l'effet est celui d'un bas-relief de marbre de couleur pailleté d'or; mais le peintre, dans ces divers ouvrages, a usé de l'artifice avec une parfaite discrétion.



D'apres la Photographie de M.M Braun, Clément & Cie

SAMSON ET DALILA

Londres, National Gallery

L'*AGONIE AU JARDIN DES OLIVIERS*

Ce n'est qu'en 1896 que le tableau *The Agony in the Garden* (*p.* 184), appartenant autrefois à lord Northbrook, est entré à la *National Gallery*. En l'observant dans l'ensemble, et même dans le détail, on constatera de nombreux points de contact entre cette œuvre et les trois prédelles du *Triptyque* de *San-Zeno* de Vérone restées en France, deux au Musée de la ville de Tours : la *Résurrection* et le *Christ au Jardin des Oliviers ;* la troisième, le *Calvaire*, au Musée du Louvre (*Voir* les reproductions aux *pages* 32, 40 et 48).

Nous aurons à constater encore une certaine identité entre le panneau de la *National Gallery* et un autre du même Musée intitulé aussi *The Agony in the Garden* (N° 276 du catalogue), peint par Giovanni Bellini (*p.* 192).

A l'abri d'un rocher aux stratifications régulières, formant un piédestal auquel on accède par des marches prises dans la masse, trois apôtres, étendus sur le sol, dorment d'un profond sommeil. Sur la plate-forme, le Christ agenouillé, les mains jointes, prie avec ferveur, les yeux levés vers le ciel. Un groupe d'anges, debout sur un nuage, lui présentent la croix, symbolisant ainsi l'idée du prochain supplice. Sur une route qui serpente, s'avance la cohorte des soldats d'Hérode, guidés par Judas ; à gauche, à l'horizon, se dresse une ville fortifiée, au-dessus de laquelle s'élèvent des tours carrées, des temples, un amphithéâtre, dominés par une masse volcanique en forme de pyramide. L'impression est lugubre ; le peintre a animé la scène par des détails qui sont caractéristiques de sa manière : des grues picorent le sol au premier plan ou boivent dans les creux du rocher ; çà et là, sur les routes, des lapins cherchent leur nourriture.

L'exécution est précieuse : les architectures des fonds sont d'une précision extraordinaire ; la coloration est forte, mais l'harmonie est rompue par des rouges crus et des bleus vifs sous lesquels, là encore, transparaît l'or des frottis. C'est une œuvre supérieure, en face de laquelle on ressent une impression profonde et on songe au plus grand des drames de l'humanité.

Les horizons, le rocher qui pyramide, la route, la marche des soldats d'Hérode, les terrains volcaniques sont ici les mêmes que ceux du *Calvaire* du Louvre (prédelle centrale du *Triptyque* de *San-Zeno*). Dans le *Christ*

au Jardin des Oliviers, du Musée de Tours (deuxième prédelle du même triptyque), l'attitude des disciples couchés sur le sol, les arbres dépouillés de feuilles, les routes, la physionomie de la scène, malgré la variété des détails, les ruches d'abeilles dans les troncs d'arbres, à la mode orientale, sont du même esprit, de la même manière. Enfin, si nous examinons avec soin la *Résurrection* (troisième prédelle), si dissemblable comme sujet, la scène se passe encore dans le même ambiant, avec la même nature, la même végétation, la même atmosphère (1).

L'*AGONIE AU JARDIN*, DE GIOVANNI BELLINI

Le rapprochement entre le tableau l'*Agonie au Jardin*, de Mantegna, et celui de Giovanni Bellini, qui porte le même titre dans la même galerie, est singulièrement suggestif. Des deux grands artistes, jeunes encore, que le sort a fait se rencontrer à Mantoue, et qui se sont unis par l'amitié d'abord, puis bientôt par les liens du sang, quel est le *plagiaire ?* Si toutefois, en ces temps fortunés de l'art, s'inspirer de la pensée d'un autre et reproduire presque la même forme était une déchéance. L'expérience nous montre que Giovanni, au point de départ, a suivi pas à pas Mantegna ; les stratifications de ses terrains, le pli large, la sécheresse du contour, les villes à l'horizon, les arbres battus par le vent, tant de points de contact prouvent l'influence du maître. Bellini cependant s'est révélé à son tour après son retour à Venise, et Mantegna lui-même, si grand qu'il fût, n'a pas été insensible à

1. — Nous avons dit en son lieu et place comment les trois prédelles du *Triptyque* de *San-Zeno* de Vérone sont venues en France ; nous devons dire ici comment, y étant restées malgré les traités de Vienne, elles ont pu être séparées. Lorsque les commissaires spéciaux furent chargés de la répartition des dépouilles opimes, les trois prédelles furent attribuées au Musée du Louvre. Elles y restèrent jusqu'au 5 ventôse de l'an XII ; mais, comme, à cette époque, on voulait favoriser certains musées de province, on attribua la *Résurrection* au Musée de Tours ; et, après 1817, une seconde répartition valut au même Musée son pendant, c'est-à-dire le *Christ au Jardin des Oliviers*. Les répartiteurs ne s'étaient point rappelés que la prédelle centrale, destinée dès le premier jour au Musée du Louvre, appelait naturellement comme complément les deux autres prédelles. C'était une exaction d'avoir séparé les trois prédelles du triptyque dont elles étaient à la fois le complément et la base ; ce fut un acte d'ignorance administrative de séparer le *Calvaire* du *Christ au Jardin des Oliviers* et de la *Résurrection*. Les Véronais l'ont senti et ont fait faire des copies des trois œuvres, en les rétablissant dans leur place primitive. (Voir l'ensemble au chapitre *Mantegna à Padoue*.)

l'exemple qu'il lui donnait, et a pris à son contact un peu de sa souplesse, de sorte que les deux artistes, à un certain point, se sont mutuellement pénétrés. Les deux œuvres sont contemporaines et même parallèles; l'amphithéâtre de Vérone à l'horizon suffirait à les dater si nous n'avions le témoignage de Gregorio Corraro, l'abbé commandataire de *San-Zeno* de 1457 à 1459 (1).

LE *TRIOMPHE DE SCIPION*

C'est là une œuvre de l'extrême vieillesse de Mantegna, commandée en 1504 par Francesco Cornaro, et achevée seulement en 1506 ; elle ne fut jamais livrée, du vivant du peintre, et figure dans la liste des œuvres trouvées dans son atelier. Ce *Triomphe*, après sa mort, fut l'objet d'une contestation entre les héritiers de Mantegna et le cardinal Sigismond Gonzague, créancier du défunt en sa qualité de primicier de *San-Andrea* et d'évêque de Mantoue. Au cours de la biographie, nous avons montré le cardinal Bembo intervenant à ce sujet, et le marquis Jean-François et Isabelle d'Este sollicités par François et Louis Mantegna, pour résoudre le différend ; le cardinal Bembo, qui avait été l'intermédiaire, devint enfin possesseur de l'œuvre. Elle a la forme d'un bas-relief en longueur et est peinte sur toile *a tempera* (*p.* 164). C'est encore une de ces restitutions historiques qui plaisaient jadis à Mantegna, mais dont il avait perdu le goût depuis qu'il s'attachait surtout à la nature et cherchait l'émotion dans l'expression de la vie. Nous avons développé le sujet au chapitre VII : Derniers Travaux — Le Testament.

TROIS ŒUVRES DE FRANÇOIS MANTEGNA

Nous avons caractérisé la manière de *François Mantegna*, le fils aîné du maître, dont on tient assez peu de compte dans l'histoire de l'Art.

1. — Pour les influences mutuelles des deux artistes, le *Christ* du Musée Brera, le *Calvaire* de Berlin, et un *Calvaire* de Giovanni Bellini dans la collection de M. Rodolphe Kahn, à Paris, fournissent des démonstrations absolues.

Les trois toiles, toutes de même dimension, que la *National Gallery* nous montre aujourd'hui réunies, ont passé pendant de longues années pour des œuvres du grand maître. Le petit panneau le *Christ et Marie Magdeleine au jardin* (*p.* 168) ou *Noli me tangere*, comme on l'appelle communément, a été acquis à Paris en 1860, de M. Edmond Beaucousin. Le second, la *Résurrection du Christ* (*p.* 160), est resté longtemps dans le palais Capponi, à Florence, et, après avoir passé par bien des mains, entre autres celles des distingués collectionneurs, M. Coningham e le vénéré M. His de la Salle, l'administration de la *National Gallery* a pu l'acquérir, en 1881, de M. Thibaudeau.



Cliché de MM. Blades East and Blades.

Judith et la Servante.
Wilton, Collection de *lord Pembroke.*

La dernière de ces œuvres, les *Saintes Femmes au Sépulcre* (*p.* 152), faisait aussi partie, à un moment donné, de la collection du palais Capponi; achetée par lord Taunton, elle est revenue à la *National Gallery* après la mort de ce dernier; le Musée la doit à la générosité de sa veuve.

Cet ensemble n'est point indifférent, encore que Mantegna fils ait tout pris à son père : ses arbres dénudés, ses terrains, ses plis, ses attitudes; l'artiste a en propre une tendance à allonger les figures qui, comme celles

du Primatice et de Rosso, empruntent une certaine élégance à cette particularité. L'œuvre de François s'est fondue dans celle de son père. Ses deux seuls grands tableaux qui nous restent sont ceux placés dans la chapelle de *San-Andrea*, aujourd'hui invisibles, tant ils ont passé au noir, où nous reconnaissons cependant des figures empruntées aux fresques de Mantegna le père, qui décoraient autrefois la chapelle du Vatican, détruite par l'érection du *braccio nuovo*.

Nous retrouverons plus loin ce même François dans une collection privée dans le Herefordshire, et plus loin encore, dans une petite collection à Paris. Ces deux œuvres affirmeront sa personnalité étroitement issue de celle de son père, dont on doit tenir compte en raison de cette origine, et qu'il est bon de définir pour ne point charger la mémoire d'Andrea d'œuvres toujours un peu inférieures et, en tout cas, dépourvues de vraie originalité.

DUBLIN. — *NATIONAL GALLERY*

JUDITH ET LA SERVANTE

La *Judith* de Dublin (*p.* 206) est connue des amateurs anglais, pour avoir fait partie de la collection Malcolm. C'est la plus complète, peinte en grisaille *a tempera ;* elle est un pendant évident au panneau *Samson et Dalila* de la *National Gallery* et au *Jugement de Salomon* du Musée du Louvre.

L'exécution est lourde, et le trait du pinceau tient plutôt du décor que de la peinture de chevalet. C'est grâce à MM. Colnaghi que nous pouvons la reproduire.

La figure de Judith tranchant la tête d'Holopherne est un sujet qui a hanté le cerveau du maître : elle revient cinq fois au moins dans son œuvre, et il semble qu'il se soit plu au drame de Béthulie ; chaque fois, d'ailleurs, il cherche une variante et modifie l'attitude de sa sanglante héroïne. Nous retrouverons tout à l'heure une Judith peinte dans la collection de lord Pembroke et dans celle de M. J.-D. Taylor.

On connaît plusieurs dessins et gravures du même sujet. Celui de la *Judith* du Musée des *Offices* de Florence (*p.* 207) appartenait à Vasari, et est entré



Cliché P. and D. Colnaghi, Londres.

Judith et la Servante.
Dublin, Musée de la Ville (de l'ancienne Collection Malcolm).

dans les collections ducales : dessin célèbre entre tous, poussé à fond, précieux comme une peinture par le procédé employé, son intérêt se double encore par le soin qu'a pris le maître de le signer, en superposant sur le côté droit du parchemin toutes les lettres de son nom, et donnant même la date : février 1491. Il faut observer que ce dessin important diffère essentiellement de toutes les autres compositions sur le même thème, puisque la Judith tourne le dos au spectateur. L'allure de ce dessin est tout à fait grandiose, il est tout imprégné du goût des grandes œuvres de l'antiquité ; c'est un bas-relief tout sculpté : le procédé d'exécution, le clair obscur avec réserve des lumières dans le papier, lui donne absolument cet aspect.



Judith et la Servante (dessin). — Florence, Musée des *Offices*.

Le Musée du Louvre possède une œuvre à peu près identique pour le mouvement, très importante aussi, un dessin lavé de bistre avec quelques rehauts d'une teinte légèrement verdâtre, qui a pu s'accentuer avec le temps. L'exécution en est un peu lourde. C'est un don fait, en 1854, par le célèbre graveur M. Gatteaux, dont M. Ingres nous a laissé un si beau portrait, où il figure entouré de toute sa famille.

COLLECTIONS PRIVÉES

LONDRES

COLLECTION DE LORD PEMBROKE

JUDITH ET LA SERVANTE

Chez lord Pembroke, à Wilton, *Judith* est au centre du tableau (*p.* 204), la tête levée, la poitrine et les bras nus. Debout après avoir frappé, comme égarée par la pensée du crime qu'elle vient de commettre, détournant les yeux de la scène qui lui fait horreur, elle regarde devant elle et livre à la servante la tête d'Holopherne. Les deux ailes de la tente, ouvertes, laissent voir en raccourci complet le pied de la victime étendue sur le lit de camp. Nous ne trouvons plus dans l'exécution la recherche pour ainsi dire architecturale du pli, qui fera d'un dessin fameux de cette figure du maître une statue prête pour la mise au point du marbre. Le tableau a souffert : il est assombri ; mais quel qu'il soit, il faut le reconnaître pour un Mantegna, car il est mentionné avec description dans le catalogue de Charles Ier, et n'a pas changé de place depuis la mort tragique du souverain.

Le Musée Czartoriski possède une copie de cette Judith exécutée sur cuivre ; nous l'avons constaté. L'honorable conservateur de ce Musée, professeur de l'Université de Cracovie, qui a bien voulu nous communiquer la photographie, regardait l'œuvre originale comme perdue ; il attribue sa copie à un pinceau néerlandais. La matière du panneau, une plaque de cuivre, nous prouve qu'il doit en être ainsi. La particularité et l'intérêt de cette dernière œuvre, c'est de présenter dans toute son énergie la figure de la servante, assez effacée dans l'original, chez lord Pembroke ; il y a aussi une variante dans les vêtements de la Judith, dont les épaules sont mises à nu.



LA VIERGE ET L'ENFANT

[illegible]

COLLECTION DE M. CHARLES BUTLER

LA *VIERGE ET L'ENFANT*

Dans sa maison de Hyde-Park, criblée de tableaux de la base au faîte, au milieu d'un grand nombre de toiles dont la majeure partie sont italiennes, et quelques-unes d'un haut intérêt, M. Charles Butler conserve une petite *Vierge* de Mantegna qui a souffert du temps et dénonce quelques retouches, mais dont l'authenticité ne saurait être contestée (*p.* 208). L'œuvre avait figuré en 1880 aux *Old Masters*, à Burlington-House : elle y a reparu en 1894.

Le Divin Enfant est assis sur les genoux de sa mère, dont la tête voilée se détache sur un fond de petits anges nimbés à trois ailes, qu'on retrouve souvent dans l'œuvre du maître. Ici encore le fond d'or joue sous la couche légère de la peinture qui, sous l'influence du temps, a perdu par place sa valeur primitive, et montre d'un côté des préparations rouge vif, de l'autre des gris dépouillés. Un bijou à rubis d'un travail précieux retient sur la poitrine le voile de la Vierge, qui est repeint dans la partie supérieure ; le bras droit est recouvert d'une manche verte, brodée délicatement du plus riche dessin. Par ces derniers détails autant que par le pli particulier du voile de la Vierge, on constate une certaine parenté entre cette charmante petite œuvre, qu'on aurait aimé voir dans son état primitif, et qui doit appartenir à la première période du maître, et la *Maria mit dem Kinde*, du Musée de Berlin (*p.* 186), peinte *a tempera*, dont le directeur de la galerie, M. Bode, a fait suivre la mention au catalogue d'un point d'interrogation.

COLLECTION DE M.-J. D. TAYLOR

JUDITH ET LA SERVANTE. — DIDON AU BUCHER

Dans la *Judith*, Mantegna a resserré son sujet en un espace étroit afin d'équilibrer sa composition, avec celle qui devait lui faire pendant, *Didon au Bûcher* (*p.* 210). Il est difficile, en face de reproductions fatalement impar-

faites à cause même du parti pris du maître, de donner une idée de l'éclat de ces peintures exécutées en grisaille brune sur un panneau frotté d'or. Les tons réfractaires à l'action de l'objectif trahissent l'œuvre, et ne sauraient rendre leur admirable éclat; mais l'élégance de la forme, la science du pli, l'étude accomplie et la noblesse des silhouettes font penser aux belles œuvres



Judith et la Servante.
Londres, Collection de M. J.-D. Taylor.



Didon au Bûcher.
Londres, Collection de M. J.-D. Taylor.

sculpturales de l'antiquité. Il y a dans la *Didon au Bûcher* une particularité de détail qui arrête l'attention : la reine, triste et résignée, la couronne au front, se détache sur un fond de bûcher banal, où sont rangés les fagots, évidemment peints sur nature par le maître, qui ne s'est pas soucié de mettre le décor en harmonie avec la noblesse du personnage.

Nous supposons que ces œuvres jumelles, qui, par leur forme et par leur exécution accomplie, se rapprochent des deux figures de la *National Gallery*, l'*Été* et l'*Automne*, ont fait partie d'un même ensemble. La tonalité sombre, rompue par l'éclat des ors qui jouent dans les lumières, rappelle celle des peintures camaïeu bronze exécutées par Mantegna dans la *grotta* d'Isabelle d'Este, peintures détruites par Jules Romain, lorsqu'il modifia le caractère de cette partie de l'édifice, sauf celles qui ont servi de panneaux décoratifs à la fameuse porte de Cristoforo Romano, transportée plus tard dans le *Camerino* dit du *Paradiso*.

COLLECTION DE LADY LOUISA ASHBURTON

L'*ADORATION DES ROIS MAGES*

Nous avons retrouvé à Londres, chez lady Louisa Ashburton, une *Adoration des Rois Mages* (*p.* 144) qui a paru en 1871 à l'exposition des *Old Masters* de l'Académie royale de Londres, et qui figurait au catalogue sous le titre *The Wise Mens offering* (dimensions 19 × 26 *inches*).

C'est là une œuvre précieuse, qui sera sans doute inédite pour la plupart des lecteurs, et dont nous ne connaissons aucune autre reproduction. Exécutée sur toile fine et peinte à la détrempe, le faire en rappelle celui des trois petites *Vierges* de Bergame, de Milan (Musée *Poldi Pezzoli*) et de M. James Simon (de Berlin), non point comme intention, mais comme procédé. Là aussi l'or transparaît dans certaines parties des costumes ; l'exécution est à la fois légère et ferme ; les types et les costumes sont pleins de caractère ; les accessoires, orfèvreries et offrandes, échantillons d'objets précieux de la céramique et de l'orfèvrerie orientales, sont certainement exécutés sur nature. Le pli, par la recherche, le goût et la précision, offre peut-être un des plus beaux exemples de la faculté qu'avait Mantegna de suivre dans les inflexions du vêtement les mouvements du corps humain. Là Andrea égale Léonard de Vinci et Lorenzo de Credi, les maîtres du pli, dont chaque étude de cette nature est un chef-d'œuvre. On surprend une réminiscence du beau triptyque du Musée des Offices, représentant le

même sujet, et certaines particularités portent à croire que le maître a eu sous les yeux des modèles orientaux. Le Roi des Mages, au crâne nu, à la longue barbe, portant au pouce une bague ornée de cabochons, semble peint sur nature, comme les deux autres adorateurs ; il rappelle, à s'y méprendre, le Roi Mage qui plie le genou devant l'Enfant Divin dans le triptyque provenant du *Castello-Vecchio*. Jamais Mantegna, dans l'expression de la douceur naïve, dans le geste enfantin, n'a atteint une plus grande hauteur que dans le petit personnage divin qui, porté dans les bras de sa mère, se penche pour accueillir les présents du vieillard.

On ne saurait exagérer la valeur de cette œuvre fragile, si subtile de matière, frottée légèrement, et qui arrive cependant à un relief extraordinaire. Elle va s'effaçant chaque jour, et les changements de température aux diverses époques lui enlèvent chaque année un peu de sa longévité. Une glace la préserverait sans nuire à la vue. L'œuvre doit appartenir à la période de la vie de Mantegna, où, abandonnant les sujets héroïques, il chercha surtout l'émotion dans les figures à mi-corps, où l'âme transparaît encore davantage ; l'émotion se communique et l'intimité s'établit entre le spectateur et le modèle qu'on lui présente. La facture, la matière et le pinceau disparaissent ici : le peintre est plus qu'un homme, et le sentiment qui se dégage de cette composition, où tous les personnages sont comme pénétrés et se fondent dans le sentiment que chacun d'eux exprime, plonge le spectateur dans une muette admiration.

COLLECTION DU DUC DE BUCCLEUGH.

DEUX FIGURES : LE *SERMENT*

La multiplicité des œuvres ici réunies nous permet des rapprochements qui nous autorisent, sinon à fixer des dates aux diverses œuvres du maître les moins connues, même des spécialistes, à celles dont on ignore l'origine, du moins à les attribuer à une période déterminée de son existence. C'est ainsi que nous rattacherons à la dernière partie de la vie de Mantegna celle qui a vu l'exécution du *Triomphe de Scipion* de la *National*



Cliché P. and D. Colnagki, Londres,

Le Serment. — Londres, Collection du duc de Buccleugh.

Gallery, c'est-à-dire aux cinq premières années du xvi[e] siècle, le magnifique fragment intitulé simplement *Two figures*, qui a été vu pour la première fois en 1872 à l'exposition des *Old Masters* de l'*Académie Royale* de Londres.

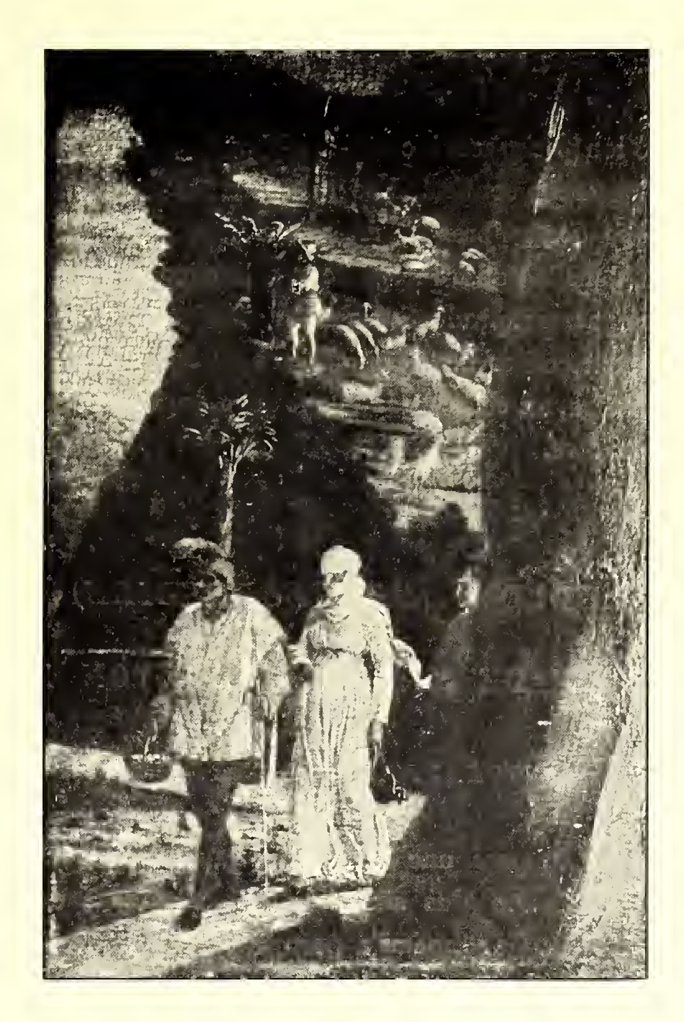
Il est difficile de ne pas être frappé de la similitude dans le pli et dans le geste, de la parenté de cette longue frise, au point de vue du style de quelques-uns des personnages, avec la figure du grand prêtre qui tient en main les Saintes Écritures sur lesquelles cette belle créature coiffée d'un riche bandeau d'où pend un long voile étend la main et prête le serment. Ce fragment peut aussi soutenir la comparaison avec la belle *Judith* et la *Didon*, propriétés de M. J.-D. Taylor ; le mode d'exécution est le même : grisaille à deux tons, sous lesquels, sans doute, selon son habitude, Mantegna a étendu ses frottis d'or. Le *candelabro* du pilastre d'angle rappelle ceux qui séparaient jadis les neuf cartons des *Triomphes*, lorsqu'ils ornaient le palais de la *Pusterla* de Mantoue.

COLLECTION DE M. LUDWIG MOND

LE *CHRIST A LA MARGELLE*

La critique a souvent émis son opinion sur ce Christ enfant, debout sur la margelle d'une vasque ou d'un puits, tenant à la main la boule du monde, devant lequel la Vierge, cachée à mi-corps, un livre d'une main, une fleur de l'autre, semble s'incliner comme devant le futur régénérateur de l'humanité (*p.* 226). On a vu dans la vasque le symbole de la source ou de la fontaine close du *Cantique des cantiques*. La composition est resserrée dans un petit espace : Saint Jean, derrière le Christ enfant, le doigt levé, désigne en lui le Sauveur, et la lourde tête de Saint Joseph apparaît dans le fond du tableau. Nous retrouvons là les verts feuillages piqués de coings et de liserons familiers au maître. L'œuvre a figuré en 1893 à Burlington, House, aux *Old Masters*. M. J.-Paul Richter, M. Morelli, M. Claude Philips, ont reconnu là tour à tour un original de Mantegna : le maître se

décèle dans les plis du vêtement qui recouvre le Dieu enfant. La main du Saint Jean qui tient le ruban sur lequel se déroule l'inscription : *Ecce*



Étude pour l'Adoration des Bergers.
(Copie du XVIIe siècle.)
Windsor, Bibliothèque de S. M. la Reine.

Agnus Dei, est d'une lourdeur qui dénonce quelque retouche. Le tableau tout entier est éclatant comme un émail ; il est peint sur toile (27 1/2 × 19 1/2 *inches*).

COLLECTION DE LORD WEMYSS

LA *VIERGE ET L'ENFANT*

La reproduction (*p.* 227) est incertaine et l'œuvre, telle qu'elle se présente aujourd'hui, a beaucoup souffert. Les mains, en fuseau, à peine indiquées, ne sont plus que des ombres de mains ; mais on en retrouvera la forme longue et grêle, dans la petite *Vierge* de la collection de M. Charles Butler, dont nous donnons une reproduction gravée (*p.* 208). Quelques-unes des parties admirablement conservées : les marbres du fond, les plis délicats, la souplesse des étoffes, un certain sentiment enfin de grandeur et de noblesse font penser au maître.

LUDLOW *(HEREFORDSHIRE)*

COLLECTION DE M. A.-R. BOUGHTON KNIGHT

L'ADORATION DES BERGERS

L'*Adoration des Bergers*, une des œuvres du maître les moins connues, offre les particularités les plus singulières et entraîne à des rapprochements pleins d'intérêt. Ce panneau a paru une fois en 1882 à l'Exposition des *Old Masters* de Londres ; à l'heure actuelle, il est encore en possession du même amateur, qui a bien voulu le faire reproduire à notre intention. Le panneau mesure $0^{m},38$ de hauteur sur $0^{m},54$ de largeur.

Saint Joseph dort assis sur un banc devant l'étable, à l'ombre d'un cognassier. Remarquons que c'est l'arbre de Mantegna ; les limons, les grenadiers, les coings sont mêlés, par lui, au vert feuillage, on les retrouve dans les dômes sous lesquels il abrite sa Vierge, dans les guirlandes qu'il suspend à ses architectures. On les lui vole dans son jardin, et nous avons vu que, dans son procès avec ses voisins, il les compte sur l'arbre, comme un avare compte ses écus. La Vierge tient le centre de la composition,



L'ADORATION DES BERGERS

Ludlow _ Collection A B Boughton Knight

Downton Castle

l'enfant gît sur le sol, le groupe des saints voyageurs est enfermé dans un petit îlot qu'un pont relie à la plaine, la Vierge est entourée d'anges et de têtes



Cliché Braun, Clément et Cie.

Étude pour l'Adoration des Bergers. (Copie flamande du xviie siècle
Windsor, Bibliothèque de S. M. la Reine.

de chérubins, comme dans les *mendorle* des primitifs italiens; et les bergers descendus les premiers de la montagne dans la vallée viennent l'adorer. Nous les voyons s'engager sur le pont de bois jeté sur le torrent; leur tenue est humble, leur aspect misérable. Au loin se dresse le rocher conique trois

fois reproduit dans des scènes citées plus haut ; à droite, la vallée se déroule, et se perd la route qui mène aux collines lointaines. Au milieu de la composition se dresse l'arbre désolé cher à Mantegna, que lui a emprunté son fils dans l'une des trois compositions que nous avons signalées.

Mme Julia Cartwright, très compétente sur le sujet, qui a vu le tableau en 1882, lui a consacré un article : frappée du caractère *naturiste* de l'œuvre, elle a évoqué, en présence des pieux bergers qui viennent adorer la Vierge, le souvenir de Gustave Courbet (1). L'impression cependant est naturelle : on pourrait dire aussi que François Millet a passé par là, et c'est un des caractères frappants de cette toile que la répudiation de ces belles formes conventionnelles et théâtrales, de ce style noble, dont Mantegna est la plupart du temps le représentant le plus autorisé.

L'aimable bibliothécaire de S. M. la Reine à Windsor, M. Holmes, a bien voulu nous communiquer la photographie des dessins du maître, études pour le tableau, conservés dans ce précieux dépôt (*p.* 215 et 217). Une certaine lourdeur et une exagération du rude caractère des personnages portent à croire que ces études ne sont que des reproductions de dessins de Mantegna, et, pour affirmer encore leur caractère par une impression ressentie, l'honorable M. Holmes a cru pouvoir attribuer cette reproduction à quelque Flamand. Ces dessins n'en sont pas moins précieux pour nous comme documents.

1. — Voir à ce sujet *Mantegna and Francia*, by Julia Cartwright, London, 1881, et l'article relatif à l'*Adoration des Bergers*, dans le *Magazine of Art*, publié par l'éditeur Cassel, année 1882-83, p. 77-78.



Étude pour l'*Adoration des Bergers*. (Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale*.)

AUTRICHE

VIENNE. — MUSÉE IMPÉRIAL

LE *SAINT-SÉBASTIEN*

Le supplice de Saint Sébastien est un sujet qui a tenté trois fois au moins le pinceau de Mantegna, dont l'âme, triste d'ailleurs, se plaît aux douloureux spectacles. Il nous reste trois œuvres du maître, conçues dans le même esprit, sans action, sans drame, offrant seulement aux regards le corps du saint transpercé de flèches.

Le *Saint Sébastien* du Musée de Vienne a fait partie de la collection de l'archiduc Léopold : David Téniers nous le montre, réduit à des proportions minuscules, dans son *Théâtre des peintures*. Le saint est nu et relève la tête dans une expression douloureuse ; le corps, criblé de flèches, se dresse contre une ruine antique, qui pyramide sur un fond de paysage sévère avec des rochers déchiquetés ; dans la perspective se déroule une route escarpée que gravissent deux piétons. Mantegna a gardé la tradition, qui fait du martyr un beau jeune homme, à la fois plein de grâce et de vigueur ; il s'est plu à la recherche d'une large anatomie, qui fait du héros chrétien un être vivant encore et exprimant les douleurs qu'il ressent. C'est une représentation petite nature ($0^{m},68$ de haut sur $0^{m},31$ de large) qu'on peut rapprocher du beau *Saint Georges* de l'Académie de Venise, conçu dans les mêmes proportions, et qui pourrait avoir été exécuté dans le même temps. D'une provenance directe, achetée par le gouverneur des Pays-Bas espagnols, d'une bonne conservation, l'œuvre est incontestable, et, circonstance intéressante, elle est signée perpendiculairement en grec : TO ΕΡΓΟΝ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ. — *L'œuvre d'Andrea* (*Mantegna*).

LES *TRIOMPHES*

Les *Triomphes* de Mantegna (Voir le chapitre : LES TRIOMPHES — LA MAISON



Photogr. de Lœcq.

Saint Sébastien. — Vienne (Autriche).

Musée impérial.

ΤΟ ΕΡΓΟΝ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ Γ

Signature de Mantegna, sur le pilastre, à gauche du Saint Sébastien.

DE MANTEGNA) sont rappelés au Musée de Vienne par une suite de copies de petites dimensions, qui doivent avoir été exécutées spécialement pour la reproduction gravée de ces grandes compositions qu'en a faite Andrea Andreani en 1589. Exécutées sur toile et papier, dans une dimension très restreinte (35 sur 38), ces copies, exécutées *a tempera*, sur papier collé sur toile, sont entrées dans les collections de l'archiduc Léopold, où leur présence est attestée dès 1659, dans un inventaire général.



Jeux d'enfants. — Novelli, d'après Mantegna.

DANEMARK

MUSÉE ROYAL DE COPENHAGUE

LE *CHRIST ENTRE DEUX ANGES*

Le Musée de Copenhague a le bonheur de posséder un *Christ entre deux anges* de la jeunesse du maître, œuvre d'une authenticité reconnue, portant une belle signature : ANDREAS MANTINIA (*p.* 69). Une gravure du maître (*p.* 65) reproduit, sinon la composition, du moins le sujet avec variante. Si on compare la *sedia* sculptée sur laquelle repose le Christ avec le trône sur lequel s'assied la Madone du triptyque de *San-Zeno* (*p.* 28), on constatera la similitude de la forme et de l'ornement, du plus pur caractère mantegnesque. Le tableau provient de la galerie du cardinal Valenti, dispersée par la vente faite à Amsterdam en 1764 ; vendu alors pour 51 florins, le Musée l'a racheté l'année suivante pour la somme de 150 écus danois. Ce *Christ entre deux anges*, cité par Crow et Cavalcaselle avec de grands éloges, pourrait bien être de la période du séjour de Mantegna à Rome. L'œuvre a souffert en certaines parties ; elle ferait pendant par ses dimensions à la petite *Vierge* du Musée des *Offices* de Florence (*p.* 68), exécutée pendant le séjour du maître au Vatican. Cette supposition s'autorise de l'exécution d'abord, des dimensions et surtout de la reproduction du même fond, la *carrière de marbre*, où s'agitent les ouvriers employés à la *marmorata*. Nous devons la communication de cette œuvre à l'obligeance de M. Émile Bloch, le conservateur du Musée de Copenhague.

ESPAGNE

MADRID. — MUSÉE DU *PRADO*

LA *MORT DE LA VIERGE*

Si une œuvre a jamais mérité d'être attribuée à Mantegna, c'est le petit panneau la *Mort de la Vierge* (*El Transito de la Virgen,* n° 295 du catalogue du Musée du *Prado,* 0m,54 sur 0m,42). L'origine de ce tableau a échappé aux recherches de l'honorable auteur du catalogue, qui ne fait qu'accuser son existence, dans les collections du temps de Charles III. Destinée d'abord à la résidence de San Ildefonso, l'œuvre orne plus tard le palais d'Aranjuez ; elle en sort en 1829, puis figure au Musée du Prado. C'est la seule du maître qui soit inscrite au catalogue.

La Vierge va rendre le dernier soupir; les apôtres l'assistent. Saint Pierre a donné les derniers sacrements; un autre apôtre balance encore l'encensoir; un troisième tient à la main un vase de parfums; et les autres, rangés symétriquement autour du lit de la mourante, tenant des cierges à la main, entonnent les chants funèbres. Saint Jean est le seul qui porte une palme. Mantegna a placé sa composition dans une sorte de péristyle de riche architecture, qui donne sur un fleuve que traverse un pont monumental, avec de blanches fabriques à l'horizon. Un intérêt considérable s'ajoute au tableau quand, dans le paysage encadré par cette baie qui éclaire la scène funèbre, on reconnaît, à n'en pas douter, le fameux *Ponte dei Molini* construit par le Pisentino en 1198, jeté sur le large Mincio, monument si caractéristique par sa forme. Nous sommes là en face du vaste bassin formé par les eaux du Mincio autour de Mantoue : c'est le seul fond de paysage et d'architecture copié sur nature par Mantegna, et cette petite

œuvre ajoute à son mérite d'art l'intérêt du document historique.

Il est inutile d'insister sur ce point, que, la Vierge étant, suivant la tradition, morte à Éphèse, on a pu croire que ce fond de paysage, si précis et si caractéristique, pouvait représenter la ville d'Ionie chère à Diane. Il faut avoir vécu à Mantoue pour reconnaître le site à première vue. Paul Mantz avait vu là un site de la lagune de Venise. S'il y a lieu de s'étonner d'une chose, c'est que Mantegna, si prompt à restituer des temples, et à inventer des villes aux splendides architectures, n'ait pas cédé en cette circonstance à son penchant pour l'archéologie, en nous montrant à l'horizon le temple de la déesse, la merveille du monde brûlée par Érostrate.



Cliché Braun and Blades.

Le Christ à la Margelle. — Londres, Collection de M. Ludwig Mond.

Mais ce n'est point le seul souvenir des horizons représentés qui porte à identifier la vue ; un document est là, irréfutable et à la portée de tous. En effet, dans le *Catalogue and Description of king Charles the first's capital collection,* écrit de la main de Van der Doort, on lit la description suivante d'un petit tableau attribué au maître *Andrea Montanio*, et annoté

en ces termes : « *A mantua piece* », de la propre main du roi Charles.

N° 27 « *A little piece of Andrea Montanio, being the dying of our Lady, the Apostles standing about wich white wax lighted candles in their hands; and in the landskip where the town of Mantua is painted in the waterlake, when a bridge is over the faid water towards the town, in a little black, ebony wooden frame, painted upon the wrong light.* (1 f. 9/1 f. 4.)



La Vierge et l'Enfant.
Londres, Collection de lord Wemyss (état actuel).

Tout est identique dans cette description : le sujet, le paysage, le cadre, la dimension de l'œuvre; nous sommes en face d'une *mantua piece*, comme disait Charles Ier, c'est-à-dire d'une des œuvres faisant partie des riches collections des Gonzague, vendues par le duc Vincent au roi d'Angleterre en 1627, et dispersées par la vente des collections de Charles Ier, qui fut ordonnée par le Conseil d'État après l'exécution du roi. Probablement, sûrement même, puisque la preuve est déjà faite de l'intervention de l'ambassadeur d'Espagne, ce Mantegna fut acheté par Cardenas en même temps que la *Perle de Raphaël* et nombre d'autres toiles dont

nous dirons l'histoire en racontant la formation et la dispersion des collections des Gonzague.

Il est plus que probable que le sénateur Morelli, qui, dans l'ouvrage où il examine les tableaux italiens en Angleterre, citant incidemment la *Mort de la Vierge*, l'a impitoyablement condamnée comme n'étant pas du maître, aurait confessé son erreur, s'il avait connu la description de Van der Doort, à moins qu'il n'ait prétendu dire que le tableau de Madrid n'est qu'une copie d'une œuvre dont on aurait perdu l'original; mais la vue de Mantoue, le type de la Vierge, entièrement conforme à celui de la Marie, accablée de douleur au pied de la Croix, dans le *Calvaire* du Louvre, le pli du vêtement de l'apôtre à droite au premier plan, comme aussi celui de l'apôtre qui se courbe sur le lit au centre de la composition, le Saint Jean nimbé, aux longs cheveux, portant la palme, type qui revient trois fois dans l'œuvre du maître, le mouvement enfin de ces petites mains, si juste, si vrai dans sa forme réduite, et jusqu'aux petits vases de faïence persane dans la main des apôtres, sans parler de l'accent de tristesse profonde, de l'impression qui se dégage de cette œuvre : tout nous crie le nom de Mantegna. Paul Mantz, si familier avec l'Espagne, Paul Lefort, qui a fait sa spécialité de l'étude de l'école espagnole, n'ont point douté un instant de l'authenticité de la *Mort de la Vierge ;* pas plus que l'honorable directeur du Musée Royal de Berlin, M. W. Bode. M. Mantz, en raison du caractère douloureux des expressions, rattache l'exécution de ce tableau à la période de Padoue. Nous la daterions de quelques années plus tard, le *Ponte dei Molini* étant fait d'après nature, et l'exécution plus lourde dans les visages que dans ceux du triptyque de *San-Zeno* (1). Mais si nous rappelons que Mantegna, pendant plus de trois années, a travaillé dans la tour carrée du *Castello-Vecchio*, d'où il découvrait le fameux pont jeté par Pisentino sur le Mincio, et qui conduit de Porto à Mantoue, nous aurons le droit de rapprocher la date de l'exécution des années 1470 à 1472.

1. — « Pour le caractère des physionomies, pour l'intensité des expressions douloureuses et l'énergie de la couleur, la *Mort de la Vierge* est un Mantegna digne de la plus profonde admiration ; on s'explique malaisément que l'œuvre ne soit pas plus célèbre. Les figures, de dimension très réduite, font penser aux tragiques personnages du *Calvaire* du Musée du Louvre. La peinture semble à peu près de la même époque. » — (Paul Mantz, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, 358e livraison, p. 486.)



LA MORT DE LA VIERGE
Madrid _ Musée du Prado

FRANCE

PARIS. — MUSÉE DU LOUVRE

Le Musée du Louvre compte, dans son catalogue, quatre œuvres peintes, de Mantegna, toutes importantes : la *Madone de la Victoire*, le *Calvaire*, le *Parnasse*, la *Sagesse victorieuse des vices*. Le cabinet des dessins nous montre encore une *tempera* rehaussée de blanc, le *Jugement de Salomon*, et une réplique de la *Judith* du cabinet des dessins des *Offices*, exécutée à la Sépia avec variante. Entre autres dessins de moindre importance, il faut mentionner aussi le *Projet pour une Statue de Virgile* (*p.* 134), dessiné à la plume par le maître à la demande d'Isabelle d'Este, dessin donné au Musée par M. His de la Salle, et qui provient certainement des archives de Mantoue et des papiers dispersés de la marquise.

LE *PARNASSE*

Nous renvoyons pour les détails et les circonstances de l'exécution du *Parnasse* et de la *Sagesse victorieuse des vices* au chapitre VII. La reproduction fidèle donne une juste idée de la supériorité de cette œuvre. Le *Parnasse* (*p.* 96) est une œuvre éclatante, d'une exécution réussie à outrance, sans que la minutie du pinceau ait dégénéré en sécheresse. La composition en est admirable, l'intention spirituelle ; il y a là quelque chose d'heureux, une expression de force et de jeunesse, qui fait un singulier contraste avec le déclin de la vie d'un vieillard, harcelé, bourrelé par l'inquiétude, et qui se prête avec bienveillance à la fantaisie d'une jeune princesse, suivant pas à pas son désir, et traduisant d'une façon triomphante un programme tracé par un humaniste.

LA *SAGESSE VICTORIEUSE DES VICES*

Sur un ordre de la marquise Isabelle, à laquelle rien ne résiste lors-



Le Jugement de Salomon.
Paris, Musée du Louvre (Cabinet des dessins, grisaille peinte).

qu'elle court à la réalisation de son rêve, Mantegna a encore exécuté la

Sagesse victorieuse des vices (*p.* 104). Le tableau est plus sombre d'aspect, mais exécuté avec la même volonté de triompher des obstacles que lui offrait naïvement Paride Ceresara, l'auteur de l'*Invenzione*, qui se souciait plus d'une idée littéraire que d'une œuvre peinte, et ne connaissait point les difficultés de la tâche qu'il allait imposer à l'artiste. Nous avons tout dit sur ces œuvres, publié les correspondances d'Isabelle avec l'artiste, restitué dans leur vraie place les tableaux du *Camerino* de la marquise qui sont venus échouer au Musée du Louvre, achetés par le cardinal de Richelieu (1). De même que Gœthe a illustré par de brillantes pages les *Triomphes* de Mantegna, Frédéric Schlegel, dans ses *Briefe von Paris*, a poussé un cri d'admiration en face des deux œuvres qui, pour lui, sont un symbole de l'esprit qui animait les humanistes du *quattrocento*.

LA *MADONE DE LA VICTOIRE*

La *Madone de la Victoire* (voir le chapitre VI, *p.* 121) est, en même temps qu'une œuvre accomplie, un document historique, une page de la vie de Jean-François IV, son *ex-voto* de la bataille du Taro, où il faillit perdre la vie. Nous avons dit les circonstances qui ont déterminé l'exécution et les péripéties que le tableau a subies : il domine aujourd'hui au Musée du Louvre un ensemble de cinq œuvres, qui ont toutes fait partie des fameuses collections de Mantoue.

LE *CALVAIRE*

Le *Calvaire* (*p.* 40), un des drames les plus poignants de la peinture de la Renaissance, a été illustré au chapitre Mantegna a Padoue. Nous rappelons que ce panneau tient le milieu du *gradino* qui sert de base au grand *Triptyque* de *San-Zeno* de Vérone ; en abordant le sujet à sa date chronologique, nous l'avons rapproché des deux prédelles entre lesquelles il était encadré : le *Christ au Jardin des Oliviers* (*p.* 32) et la *Résurrection* (p. 48), aujourd'hui au Musée de la ville de Tours.

1. — Voir la série d'articles de la *Gazette des Beaux-Arts*, de Paris. Voir aussi, dans l'*Art-Journal*, de Londres (numéro du 1er mars 1898), *le Modèle du Camerino d'Isabelle d'Este au South-Kensington Museum.*

TOURS. — MUSÉE DE LA VILLE

LE *CHRIST AU JARDIN*. — LA *RÉSURRECTION*

Nous avons dit par quelle suite de combinaisons le Musée de la ville de Tours possède deux des prédelles du grand *Triptyque* de *San-Zeno* de Vérone. (Voir *p.* 24, la *note* de la *p.* 202 et les gravures des *p.* 32 et 48.)

AIGUEPERSE (*PUY-DE-DOME*)

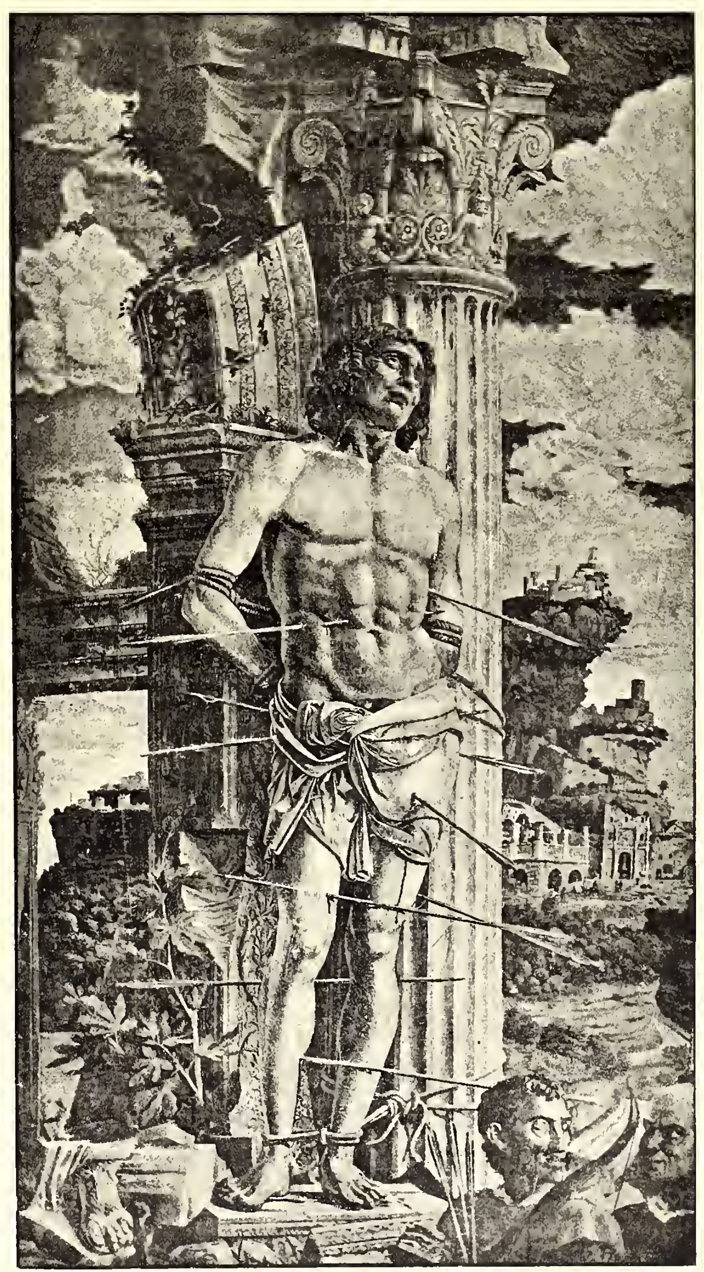
SAINT SÉBASTIEN

Le *Saint Sébastien* de Notre-Dame d'Aigueperse serait resté longtemps ignoré dans cette petite ville du Puy-de-Dôme, si un littérateur distingué, un critique littéraire qui, selon nous, n'a pas eu toute la place qu'il méritait, M. Émile Montégut, n'en avait signalé l'existence dans un de ces récits de voyage dans la France inconnue, qui ne sont pas les pages les moins intéressantes de ses œuvres. Deux écrivains d'art français, M. Paul Mantz, ancien directeur des Beaux-Arts, critique très informé et d'un coup d'œil très sûr, accompagné de l'ancien directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Louis Gonse, auteur de l'*Architecture gothique*, ont fait une œuvre louable en gravant le tableau, dont un amateur de Clermont, M. A. Tillion, leur a fourni une magnifique photographie extrêmement rare (1).

Par ses dimensions (2^{m},55 de hauteur sur une largeur de 1^{m},40), l'œuvre se rapproche de celle de la collection Franchetti, mais le sujet n'est plus réduit à la simple exposition du corps du martyr percé de flèches. L'architecture joue un rôle ; les fonds sont très compliqués, meublés de détails et d'accessoires nombreux, d'une exécution achevée. Afin de dramatiser le sujet, sans détruire l'impression d'unité de l'œuvre, qui doit surtout se concentrer sur le corps du martyr percé de flèches, le peintre a imaginé de placer à droite au premier plan, en les coupant aux épaules, deux figures : celle d'un

1. — Voir l'article de Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIV, deuxième période, 1er novembre 1886.

archer qui tient encore ses flèches à la main, et celle d'un indifférent qui est venu jouir du spectacle de l'agonie du soldat chrétien. Les deux têtes de ces personnages ont un tel caractère de personnalité qu'on sent là deux portraits et deux modèles, à chacun desquels le peintre a prêté l'expression qui caractérise la férocité et l'indifférence.



Phot. de Fillion, de Clermont.

Saint Sébastien. — Église d'Aigueperse (Puy-de-Dôme).

Je ne vois que les fonds de la petite *Vierge* du Musée des *Offices* de Florence qui puissent lutter de précision d'exécution et d'intérêt de détail avec ceux du *Saint Sébastien* d'Aigueperse. L'architecture du premier plan, l'admirable chapiteau de la colonne cannelée, révèlent l'habile architecte qu'était Mantegna, et le paysage se meuble de tous les accessoires de la vie d'une

ville : cavaliers, bourgeois et marchands minuscules, dont on comprend les mouvements et les intentions, route sinueuse, monuments et ruines; il semblerait que la nature ait posé devant le peintre; Mantegna, d'ailleurs, s'est plu parfois à ces fantaisies de miniaturiste.

On s'est souvent demandé comment un tel trésor, presque inconnu, pouvait avoir été attribué à cette petite église de la ville d'Aigueperse. Suivant une tradition vivante encore dans la ville, le tableau proviendrait de la maison de Bourbon; cette tradition est corroborée par l'existence d'un château de Montpensier, autrefois habité par Gilbert de Bourbon, dont la femme était Claire de Gonzague, c'est-à-dire la nièce du marquis de Mantoue, Jean-François. On sait la fin dramatique de Gilbert de Montpensier, abandonné à la défense du Napolitain, conquis par Charles VIII. C'est donc là qu'on a cherché la provenance de l'œuvre. Le point de contact est deux fois direct, et peut-être un jour trouvera-t-on dans quelque dépôt de l'*Archivio Gonzaga* la lettre d'envoi, datée du temps même de Mantegna, dont la gracieuse nièce du mari d'Isabelle d'Este était contemporaine, à moins encore que la jeune princesse n'ait apporté elle-meme ce chef-d'œuvre de son pays mantouan, pour en orner son oratoire.

COLLECTION DE MME ÉD. ANDRÉ-JACQUEMART

LA *VIE DE SAINT CHRISTOPHE*

En dehors des musées d'État et municipaux de la France, nous ne connaissons pas de collection privée qui possède d'œuvre du maître, à part celle de M[me] Édouard André-Jacquemart, à Paris. Nous nous sommes prononcé sur le petit triptyque de la *Vie de Saint Christophe*, réduction de trois des compositions des *Eremitani*. (*Voir p.* 17 de la Biographie).

LA *MADONE AVEC L'ENFANT*. — L'*ECCE HOMO*

Il faudra y ajouter encore un *Ecce Homo* (*p.* 239), de la même période

que le fameux Christ en raccourci du Musée Brera, et une *Madone avec l'Enfant et les Saints* (*p.* 243), très restaurés, mais dont quelques parties intactes font certainement penser au maître.

L'*Ecce Homo* est d'une tonalité absolument identique à celle du fameux raccourci ; les inscriptions en hébreu, les types des personnages derrière le Sauveur ont tout le caractère d'un Mantegna : c'est une *tempera* sur toile fine, provenant d'une collection milanaise.



Jeux d'enfants. — Novelli, d'après Mantegna.
(Réduction de l'épreuve de la *Bibliothèque Nationale*.)

ITALIE

BERGAME. — MUSÉE CARRARA-LOCHIS

LA PETITE *VIERGE*

Nous rappellerons ici pour mémoire la petite *Vierge* de Bergame, que nous avons reproduite plus haut (*p.* 194).

Un portrait de *Jean-François Gonzague,* fils aîné de Louis II, tige des princes de Bozzolo et Sabbioneta, marié à Maria dei Balzi, a passé longtemps ici pour un Mantegna, et doit être restitué à Bonsignori Francesco, l'un des peintres de cour de Jean-François II.

CRÉMONE. — MUSÉE DE LA VILLE

COPIE D'UNE *BACCHANALE*

Les amateurs verront avec intérêt, au Musée de Crémone, une plaque de cuivre sur laquelle un artiste inconnu du XVII[e] siècle a reproduit à l'huile une des *Bacchanales* des gravures de Mantegna, avec une rare perfection et beaucoup de relief. Le caractère de la peinture, la matière même du panneau et l'accent personnel de l'artiste, qui se révèlent dans la touche, ne permettent en aucune façon de rattacher l'œuvre à l'atelier de Mantegna ; mais la traduction mérite qu'on s'y arrête. Quelques guides indiquent dans le Musée une œuvre portant le nom du maître. L'honorable directeur actuel, le peintre distingué, M. Bergamaschi, ne maintient pas l'attribution.

FLORENCE. — MUSÉE DES *OFFICES*

LA *VIERGE ASSISE PRÈS D'UN ROCHER*

La *Vierge assise près d'un rocher*, *tenant l'enfant entre ses bras* (*p.* 68), du Musée des *Offices*, offre par ses dimensions, par la recherche des fonds et la minutie du travail, un contraste singulier avec les grandes œuvres du maître. Les origines et les dates des œuvres sont matière à controverse, et Mantegna déroute souvent la critique par l'opposition de ses diverses manières ; ici il se repose d'une large fresque par une miniature exquise, et oppose aux *Triomphes* et à la *Sala degli Sposi* la *Vierge assise près d'un rocher*, du Musée des *Offices*. Toute incertitude cesse au point de vue de la date de ce petit chef-d'œuvre. Il date de 1488 et a été envoyé à Florence à l'époque où Mantegna exécutait pour Innocent VIII la chapelle du Vatican, dont il ne reste plus trace, et c'est par François de Médicis qu'il est entré aux *Offices*. L'enfant sur les genoux de la Vierge est encore une preuve du génie de Mantegna à saisir le geste enfantin et sa grâce maladroite et naïve ; mais l'étonnement redouble quand on voit le colosse se mesurer avec les pygmées, et faire assister le spectateur au travail d'une équipe d'ouvriers qui extraient la pierre d'une *marmorata*. Jamais miniaturiste de San-Marco ne s'est appliqué à rendre avec plus de conscience les attitudes et les gestes des carriers ; c'est le nom de Blarenbergh qui revient à la pensée quand nous étudions à la loupe le fond de ce petit tableau précieux, qui semble un défi porté par le peintre.

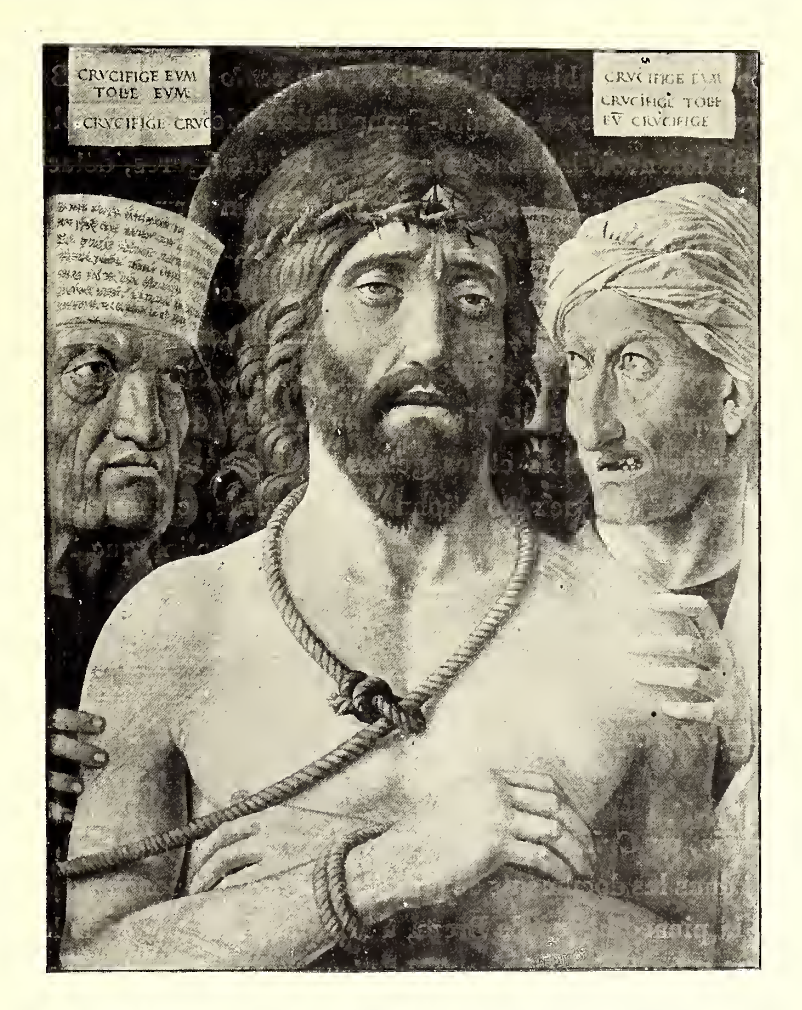
LE TRIPTYQUE DE L'*ADORATION DES MAGES*

(Voir les commentaires au chapitre II, *p.* 30, et la reproduction aux *p.* 52, 60 et 250.)

MILAN. — MUSÉE BRERA

LE RETABLE DE *SAINT LUC*

Nous avons déjà fait allusion au poliptyque du Musée Brera (voir le cha-



Ecce Homo. — Paris, Collection de Mme Éd. André-Jacquemart.

pitre I, *p.* 5 et 13). Le panneau est à douze compartiments et mesure $1^{m},80$ de hauteur sur $2^{m},30$ de largeur : il représente *Saint Luc évangéliste*, *Saint Benoît*, *Saint Prodoscime*, *Sainte Justine et Sainte Scholastique*, et, dans la

partie supérieure *Quatre Saintes entourant le Christ dans le sépulcre, entre la Vierge et Saint Jean.* Ce retable provient de la chapelle dédiée à saint Luc dans l'église Sainte-Justine de Padoue. Les Bénédictins du Mont-Cassin avaient traité directement avec Mantegna, le 10 août 1453 ; ils s'étaient acquittés envers l'artiste le 18 novembre 1454. Là, nous sommes sûrs d'être en face d'une œuvre de la virile jeunesse du maître. Mantegna, à vingt-deux ans à peine, allait peindre les *Eremitani.* La jeunesse du peintre est attestée par la disposition même et le parti pris encore presque gothique, qui rappelle les retables de la période du *trecento ;* Antoine et Bartolomeo Vivarini venaient d'achever, à Saint-François de Padoue, un retable consacré au saint, qui doit avoir influencé Mantegna. Ici, les figures, détachées l'une de l'autre, sont pour ainsi dire gravées d'une main ferme ; l'exécution a le précieux de la période gothique ; le caractère est ferme ; les types sont graves et les silhouettes grandioses et nobles ; la recherche du pli sculptural est encore un signe du maître. Il y a cependant un contraste sur lequel nous avons déjà appelé l'attention du lecteur. La *Sainte Justine* est la sœur de la *Sainte Euphémie* du Musée de Naples (*p.* 12), datée de la même année, elle en a et les traits essentiels et les gestes et la grasse exécution.

De Padoue, à l'époque révolutionnaire, Edwards, commissaire désigné par Eugène Beauharnais créé vice-roi, a envoyé ce poliptyque à Milan avec nombre d'autres œuvres du maître.

LE *CHRIST MORT ET LES SAINTES FEMMES EN PLEURS*

Le *Scorcio*, ou *Cristo in scurto* (*Christ en raccourci*) (*p.* 165), ainsi qu'il est désigné dans les documents de première main qui le concernent, est venu échouer à la pinacothèque de Brera, à Milan, où il figure sous le titre : le *Christ mort et les Saintes Femmes en pleurs* (n° 273 du catalogue). C'est une étrange fantaisie du maître, qui a voulu probablement se mesurer avec la difficulté, et donner un des exemples les plus fameux du raccourci, montrant par là sa connaissance approfondie de l'anatomie et de la perspective, appliquée au dessin de la figure humaine. L'œuvre est énergique et forte, presque farouche et répulsive ; le public s'en éloigne et ne la comprend



LA MADONE ET LE DIVIN ENFANT

[illegible]

guère, tant la réalité est poussée jusqu'au terrible. Le type du Christ, consacré depuis des siècles déjà dans toutes les écoles de peinture de l'Europe et de l'Orient, a pris sous le pinceau du maître un accent sauvage. Ce n'est plus un Dieu mort; c'est le cadavre d'un homme, déposé sur une table de dissection ; nous admirons, parce que nous sommes étonnés par la science que révèle une telle œuvre. Il était difficile à Mantegna, dans un sujet religieux, de ne pas donner la note touchante ou douloureuse : les Saintes Femmes, qui pleurent, sont une image de la désolation : les faces crispées, les yeux sanglants, rougis par les larmes, nous rappellent le drame de l'ensevelissement du Christ de Donatello, au *Santo* de Padoue, et nous serions tenté de rapporter cette toile peinte *a tempera* (hauteur 0m,66 sur 0m,80 de largeur) à la période de la jeunesse et du séjour à Padoue, époque où le jeune artiste subit l'influence de Donatello.



La Madone avec l'Enfant et les Saints.
Paris, Collection de Mme Éd. André-Jacquemart.

Cependant il semble difficile que le peintre ait pu garder dans son atelier pendant plus de quarante ans une œuvre de jeunesse. Trouvé dans l'atelier après la mort du peintre, le *Scorcio* reste jusqu'en 1627 aux mains des Gonzague, et, lors de la vente, il ne trouve

même pas grâce devant Nys et les intermédiaires de Charles I[er], chargés de choisir dans les galeries les œuvres qui vont être achetées par le roi d'Angleterre. Les mandataires du cardinal Mazarin furent plus larges d'idées et s'en emparèrent, puisque Félibien y fait allusion en ces termes : « Vous avez pu voir au palais Mazarin un Christ mort qui paroist couché de son long, et que l'on voit raccourci depuis le dessous des pieds jusqu'au haut de la teste. » Mais, en 1665, le chevalier Bernin, allant voir les tableaux que Camille Pamfili, neveu d'Innocent X, a envoyés à Louis XIV, trouve là le Christ passé dans le *Cabinet du Roi*. Il dit dans son journal (*p.* 199) qu'il a vu « un *Christ mort en raccourci* d'*André Montagne*, avec quelques autres figures ». Il n'ajoute rien, ce qui signifie que le roi-soleil, qui n'entendait que le noble et le sublime, a eu devant le terrible *Scorcio* la même impression que devant les premiers tableaux des Ostade et de Brauwer. Le *Scorcio*, offert au roi, aura-t-il été refusé comme trop réel? Nous n'en avons pas la preuve. Félibien et le chevalier Bernin font-ils allusion à une réplique ignorée? Toujours est-il qu'on le retrouve en 1885 dans la maison de Joseph Bossi, peintre, écrivain d'art, secrétaire de l'Académie Brera de Milan, qui l'a légué au Musée Brera. Le secrétaire actuel, écrivain d'art distingué, Jules Carotti, a publié l'extrait du carnet de voyage de Bossi, qui constate que ce tableau avait été acheté par lui à Venise. Dès lors il ne quitta plus Milan.

LA *VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS DE CHÉRUBINS*

Cette œuvre (n° 282 du catalogue), dont nous donnons la reproduction hors texte (*p.* 240), a eu le même sort que celle qui précède : elle a été envoyée à l'Académie de Brera par le commissaire Edwards, au moment où le prince Eugène était vice-roi ; elle provenait de l'église de Sainte-Marie-Majeure, à Venise, sécularisée par le nouveau régime. L'œuvre passait alors pour être de Giovanni Bellini ; impudemment restaurée, repeinte en quelques parties, sans que cependant la couche de peinture originelle ait été entamée, elle fut confiée, en 1887, à l'habile praticien milanais, M. Cavenaghi, qui découvrit les surfaces repeintes :

un morceau du visage diminué, et un voile blanc ajouté de toute pièce. A la suite de cette délicate opération, le Mantegna apparut dans son intégrité, et la personnalité du maître ne fait plus aucun doute.

Ce panneau a en lui quelque chose de tendre, de joyeux, et il



Cliché Anderson.

La Vierge et les Saints. — Turin, Musée Royal.

y a une telle exaltation dans les *hosanna* des chérubins, pressés les uns contre les autres autour du divin Enfant, qu'on conçoit pour l'œuvre une profonde admiration. Il s'est établi une confusion sur son origine : une polémique courtoise très intéressante, à la suite de laquelle les partis sont d'ailleurs restés sur leurs positions, a été engagée à son sujet. M. Julius Meyer, le directeur du Musée Royal de Dresde, a eu sa thèse, et M. Trizzoni a la sienne. Cette *Vierge* vient-elle de Ferrare, et peut-



Saint Georges. — Venise, Musée de l'Académie.

elle être confondue avec celle dont Éléonore d'Aragon, mère d'Isabelle d'Este, parle dans sa lettre du 10 novembre 1485, adressée à celui qui, cinq ans plus tard, sera son gendre, le marquis Jean-François Gonzague (1) ? Dans ce cas, comment la *Vierge* de Brera viendrait-elle de Venise? Cette provenance ne saurait être contestée, car les églises de Venise, très riches au moment où les fabriques commandaient les œuvres, n'ont jamais rendu leur proie jusqu'à

1. — *Il m'e stato gratissimo ad intender per la lettera de V. S. de la commissione data ad Andrea Mantegnia per compimento de quello quadro principiato per lui del etre gia ne referimo gratie*



La Vierge et l'Enfant. — Vérone, Musée de la Ville.

la chute de la République, et la *Vierge* était encore à Sainte-Marie-Majeure sous le prince Eugène. Est-ce donc celle qui fut faite pour Matteo Bosso, l'ami de Mantegna, pendant son séjour à Padoue ? Les rédacteurs du catalogue du Musée Royal de Dresde ont-ils commis une erreur en donnant pour origine à la Vierge l'origine ferraraise et la provenance initiale du cabinet d'Éléonore d'Este à Ferrare ? Il y a là une série de contradictions.

Nous conclurons prudemment. Quand les documents ne parlent pas, il faut interroger les œuvres, qui sont presque toujours plus éloquentes que les preuves écrites. Trois figures de Madone, insuffisamment décrites par les contemporains ou ceux qui se rapprochent le plus des temps de l'exécution, ont une origine un peu nébuleuse : la *Vierge* du Musée de Berlin, dont le cadre est enrichi de groupes portant les instruments de la Passion ; — celle de Milan, entourée d'anges qui chantent la gloire de Marie ; — enfin, celle de Dresde, provenant de la collection du peintre sir Ch. Eastlake, achetée directement à son possesseur par l'administra-ion du Musée.

La première (Musée de Berlin) est d'un caractère archaïque : son origine est douteuse ; mais son caractère est relativement gothique, comme celui de la petite *Vierge* de la collection Ch. Butler, de Londres. Elle est donc plus près de Matteo Bosso, ami de Mantegna, dont il a fait le portrait à Padoue, et pour lequel il a peint une *Vierge* au moment des *Eremitani ;* elle s'éloigne donc de la date de 1485 à 1486, qui est l'époque certaine de l'exécution de la *Vierge* de la duchesse Éléonore d'Este, fille d'Aragon.

La seconde (Musée Brera), entrée à Sainte-Marie-Majeure de Venise, n'en est sortie que sous le régime de la vice-royauté du prince Eugène, et Mantegna doit l'avoir peinte à Venise et pour Venise.

La troisième, la *Vierge, l'Enfant, Joseph et Élisabeth* (Musée de Dresde), par son caractère, sa manière, est bien de la période de 1485 à 1490, et, comme on n'accuse pas de provenance autre que la possession par sir Ch. Eastlake, on peut déduire de là que, passée d'Italie en Angleterre avec nombre d'œuvres ayant appartenu aux Este et aux Modène, la tradition qui accuse cette dernière origine est la plus vraisemblable, étant tout d'abord accepté qu'elle porte bien le cachet de la période de Mantoue, de 1485 à la fin du siècle.

MILAN. — COLLECTION DU PRINCE TRIVULZIO

LA *VIERGE ET L'ENFANT DANS LA GLOIRE*

C'EST la Madone commandée en 1496 à Mantegna par les frères véronais de *San-Oliveto*, pour l'église de *Santa-Maria-in-Organo*. Nous en avons établi l'identité au chapitre II (*Voir p.* 128).

NAPLES. — MUSÉE ROYAL

LA *SAINTE EUPHÉMIE*

NOUS renvoyons les lecteurs au premier chapitre, MANTEGNA A PADOUE, où l'œuvre est étudiée et reproduite (*p.* 12).

TURIN. — MUSÉE ROYAL

LA *SAINTE VIERGE AVEC SIX SAINTS ET SAINTES*

LE Musée de Turin porte à son catalogue (n° 1240) une *Sainte Vierge avec six Saints et Saintes*, du maître (*p.* 243). Ce n'est point une œuvre de premier ordre, mais elle est authentique ; le petit enfant du premier plan, qui, les bras croisés, la bouche grande ouverte, lève les yeux sur le Christ, suffit à la signer, tant il est caractéristique de Mantegna ; trois figures des saints et saintes, à droite de la composition, sont aussi très accusées comme caractère. Une photographie, faite il y a quelques années par M. Brogi de Florence, nous montrait le tableau délabré, avec la figure presque effacée du vieillard qui tient le livre à la main, à la gauche de la composition. Une récente reproduction, faite par M. Anderson, de Rome, avec ses plaques isochromatiques, nous montre la même figure repeinte en son entier, trahissant ainsi une restauration relativement récente. C'est aux soins de M. Vesme, directeur de la Pinacothèque royale, que nous devons la communication de la photographie, que M. Anderson a bien voulu nous autoriser à reproduire.

VÉRONE. — MUSÉE DE LA VILLE

LA *VIERGE ET L'ENFANT*

La plupart des critiques qui ont examiné l'œuvre qui figure au musée de Vérone sous le nom de Mantegna, ne la reconnaissent point comme authentique. Il faut s'y arrêter cependant, tout en reconnaissant la lourdeur des deux têtes de saint et de sainte qui ferment le cadre, et le manque d'expression de la figure de la Vierge (*p.* 245). Un schéma calqué sur la *Vierge* de Turin (œuvre de l'authenticité de laquelle nous ne saurions douter) montre un tel parallélisme dans la pose avec celle de l'Enfant divin, qu'il faut voir dans le tableau de Vérone au moins une œuvre de facture, copie ou pastiche de quelque composition du maître. Le pli cassé, à la façon du Mantegna de la première période de Mantoue, la grande main gauche, maigre et sans modelé, présentent des analogies fréquentes aussi dans les pastiches contemporains.

VENISE. — MUSÉE DE L'ACADÉMIE

SAINT GEORGES ET LE DRAGON

(Le manuscrit de M. Yriarte ne renfermait rien sur ce tableau. Il est assez connu pour qu'il n'ait pas paru nécessaire de suppléer à cette lacune du texte. On l'a reproduit page 244.)

GALERIE FRANCHETTI

SAINT SÉBASTIEN

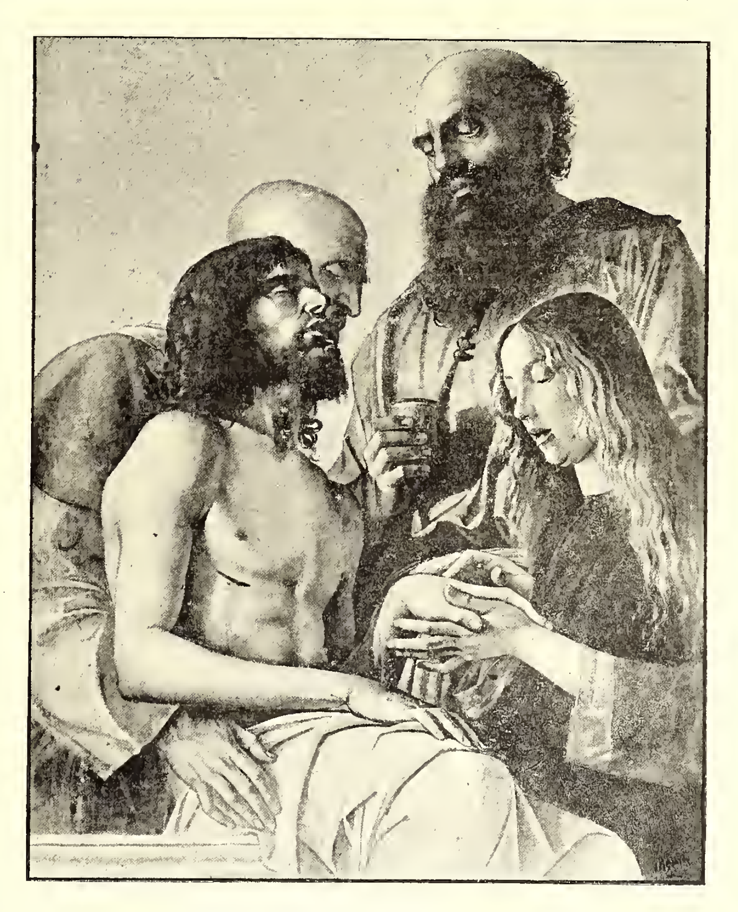
Ce *Saint Sébastien*, dit de la *Galleria Scarpa*, dans la Motta du Frioul, a une origine très nette encore : il est resté dans l'atelier du maître après sa mort. Nous avons cité la lettre de François Mantegna qui y fait allusion, en demandant la permission de vendre cette partie de l'héritage ; retenu par l'évêque de Mantoue pour subvenir aux besoins de la famille, le cardinal Pietro Bembo l'a réclamé comme commandé par lui et l'a possédé ; son dernier descendant l'a vendu, en 1807, au professeur Scarpa, grand amateur d'objets d'art qui vivait alors à Pavie. Celui-ci



[illegible] SEBASTIEN

le légua, avec toute sa galerie, à ses frères qui habitaient la Motta du Frioul. C'est de là qu'il est sorti naguère, pour orner la galerie du baron Giorgio Franchetti, dans son beau palais du grand canal de Venise.

L'œuvre par certains côtés est capitale ; sa dimension, plus grande que nature, fait un contraste avec le *Saint Sébastien* de Vienne, et la simplicité de la conception la rend imposante. Le beau géant, jeune aussi, fort, robuste et noueux, d'une beauté antique, remplit tout entier le cadre étroit, donnant ainsi une proportion gigantesque à ce corps de martyr, tellement hérissé et transpercé de flèches dans tous les sens, qu'on est tenté de voir là une faute de goût. Mais Mantegna dans la douleur va jusqu'à l'extrême, et, par la multiplicité des traits, a voulu sans doute montrer la fureur des impies. La tête du saint qui se relève, contractée par l'agonie, exprime à la fois la douleur et le ravissement de la foi. C'est encore là un miracle d'anatomie, et d'anatomie à la fois savante et contenue ; la science s'y montre sans offenser le goût, et le dessinateur impeccable s'y révèle. Un flambeau brûle au pied du martyr, et, sur la banderole qui l'entoure, on lit cette devise : *Nil nisi divinum stabile est:*



La Déposition de la Croix. — Rome, Musée du Vatican.
(Restituée à Bartolommeo Montagna, élève d'Andrea Mantegna.)

cætera fumus. On a fait observer parfois qu'un être humain soumis à un tel martyre ne pouvait garder cette rigidité, cette solidité dans la pose et cette sorte de fierté dans l'agonie ; mais Selvatico, et d'autres après lui, font remarquer que le soldat de la première cohorte de Dioclétien devait survivre encore à un tel martyre. Nous sommes de ceux qui croient que la poésie monte de la réalité, et qu'il y a souvent plus de vérité spirituelle dans l'observation aiguë de la nature, qui est particulière à Mantegna, que dans les gestes convenus et les expressions qui sont des formules à l'usage des peintres sans émotion. Cette belle œuvre est peinte sur toile; malgré sa renommée, elle est peu connue, même des voyageurs dont l'art est la principale préoccupation. Nous sommes vivement reconnaissant à son possesseur de nous avoir permis de la reproduire. On rapprochera de ces deux *Saint Sébastien* celui qui, commandé par Claire de Gonzague à Mantegna, a été apporté par elle dans sa résidence d'Aigueperse, lors de son mariage.



La Résurrection. — Fragment du volet gauche du triptyque du Musée des *Offices*.

RÉSUMÉ CHRONOLOGIQUE

Nous croyons remplir une des intentions de M. Yriarte, en donnant ici un résumé chronologique de la vie et les œuvres de Mantegna. Il l'eût sans doute donné plus complet. Nous nous sommes borné à prendre dans le corps de l'ouvrage et à classer à la suite les unes des autres les principales indications précises que nous y avons trouvées. (Note de l'Editeur.)

1431. Naissance de Mantegna.

1441. Adoption de Mantegna par le Squarcione.

1448. Exécution d'un tableau pour le maître-autel de Sainte-Sophie de Padoue : *La Vierge dans sa gloire* (détruit).

1452. Exécution d'une peinture pour le portail de *San-Antonio* de Padoue : *Saint Bernardin et Saint Antoine en adoration devant le monogramme du Christ* (détruite).

1453-54. Exécution du retable de Sainte-Justine de Padoue : *Saint Luc et les Saints* (Milan, Musée Brera).

1454. Exécution de la *Sainte Euphémie* du Musée Royal de Naples.

1454-59. Exécution des fresques des *Eremitani* (Padoue, Église des *Eremitani*). Portrait du futur *Cardinal Scarampi* (Berlin, Musée Impérial).

1459. Mantegna accepte les propositions de Louis II Gonzague, marquis de Mantoue.

1459. Exécution des fresques de *San-Zeno* (Vérone, Église de *San-Zeno*). Le *Christ au Jardin des Oliviers*, de la *National Gallery*.

1460. Mantegna s'installe à Mantoue. Exécution du triptyque de l'*Adoration des Mages* (Florence, Musée des *Offices*) pour la chapelle du *Castello-Vecchio*.

1460-64. Décoration (détruite) de la villa de Goïto.

1464(?)-74. Exécution des fresques de la *Sala degli Sposi* (Mantoue, *Castello-Vecchio*).

1466. Séjours à Florence et à Pise. Exécution de la *Vierge et l'Enfant* du Musée Impérial de Berlin. Mantegna s'installe au faubourg de la *Predella*.

1470-72 (?). La *Mort de la Vierge* du Musée du Prado.
Exécution des portraits du marquis Louis II Gonzague et de la marquise Barbara de Hohenzollern de Brandebourg.

1472. Séjour à Poretta avec le cardinal François Gonzague.

1474-85. Exécution, sous la direction de Mantegna, du complément de la décoration de la *Sala degli Sposi* (vides des arcs, panneaux à contre-jour).

1478. Mort de Louis II ; avènement de Frédéric I Gonzague.

1483. Visite de Laurent le Magnifique à l'atelier de la *Pusterla*.

1484. Avènement de Jean-François I Gonzague.

1484. Commencement probable des *Triomphes*.

1485. La *Vierge* d'Éléonore d'Aragon (la *Sainte Famille* de Dresde ou la *Vierge et l'Enfant* du Musée Brera).

1488-89. Séjour à Rome. Exécution du *Baptême du Christ* (détruit) dans une chapelle du Belvédère, pour le pape Innocent VIII.
La *Madone* des *Offices*.
Le *Christ* de Copenhague.

1491. Mise en place au palais de la *Pusterla* des neuf cartons des *Triomphes*, qui sont aujourd'hui à *Hampton-Court*.

1491. *Judith et la Servante* (dessin) du Musée des *Offices*.

1494. Mantegna quitte la *Pusterla* pour la *via del Bove*.

1495. Jean-François commande à Mantegna la *Madone de la Victoire* (Paris, Musée du Louvre).

1496. Les frères véronais de *San-Oliveto* commandent pour leur église de *Santa-Maria-degli-Organi* la *Madone* de la galerie Trivulzio (Milan).

1498. Mantegna s'établit *via Unicorno*.

1499. Isabelle d'Este commande à Mantegna la *Statue de Virgile* dont le dessin a été légué au Louvre par M. His de la Salle.

1501. Exécution d'une toile de fond : les *Triomphes de Pétrarque* (détruite) pour le théâtre de la Cour de Mantoue.

1502. Mantegna rédige son testament.

1504. Mantegna obtient du chapitre de *San-Andrea* la concession de la chapelle de saint Jean-Baptiste, qui doit être sa chapelle sépulcrale, et en commence la décoration.

1505. Exécution du *Parnasse* et de la *Sagesse victorieuse des Vices* (Paris, Musée du Louvre), pour le *studiolo* d'Isabelle d'Este.

1505. Exécution du *Triomphe de Scipion* pour le cardinal Pietro Bembo (Londres, *National Gallery*).
Le *Serment* de la collection du duc de Buccleugh.

1506 (24 janvier). Mantegna ajoute un codicille à son testament.
Mantegna commence un *Comus* (inachevé et perdu) pour le *studiolo* d'Isabelle.
(13 septembre). Mort de Mantegna.

TABLES DES MATIÈRES

TABLE DES CHAPITRES

DEUXIÈME PARTIE

MANTEGNA DANS LES MUSÉES ET LES COLLECTIONS

ALLEMAGNE

BERLIN

MUSÉE IMPÉRIAL

COLLECTION DE M. JAMES SIMON

DRESDE

MUSÉE ROYAL

ANGLETERRE

COLLECTIONS PUBLIQUES

LONDRES

NATIONAL GALLERY

AUTRICHE

VIENNE

MUSÉE IMPÉRIAL

DANEMARK

COPENHAGUE

MUSÉE ROYAL

ESPAGNE

MADRID

MUSÉE DU PRADO

FRANCE

PARIS

MUSÉE DU LOUVRE

TOURS

MUSÉE DE LA VILLE

AIGUEPERSE (*PUY-DE-DOME*)

ÉGLISE NOTRE-DAME

PARIS

COLLECTION DE Mme ED. ANDRÉ-JACQUEMART

ITALIE

BERGAME

MUSÉE CARRARA-LOCHIS

CRÉMONE

MUSÉE DE LA VILLE

FLORENCE

MUSÉE DES *OFFICES*

MILAN

MUSÉE BRERA

NAPLES

MUSÉE ROYAL

TURIN

MUSÉE ROYAL

VÉRONE

MUSÉE DE LA VILLE

VENISE

MUSÉE DE L'ACADÉMIE

GALERIE FRANCHETTI

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

FRONTISPICE

LES FRESQUES DE *SAN-AGOSTINO* (Padoue)

LE TRIPTYQUE DE *SAN-ZENO* (Vérone)

LE TRIPTYQUE DU *CASTELLO-VECCHIO* (Mantoue)

LES FRESQUES DE LA *SALA DEGLI SPOSI* AU *CASTELLO-VECCHIO* (Mantoue)

LES PEINTURES DU *STUDIOLO* D'ISABELLE D'ESTE (*Reggia* de Mantoue)

5-1-9. — Tours, imprimerie E. ARRAULT et Cie.

TOURS. — IMPRIMERIE E. ARRAULT ET C[ie], 6, RUE DE LA PRÉFECTURE.



